Foto: Victor STROE

Filmul iubirilor din filme

„Ah, Năică... m-ai uitat pe mine, te-ai uitat pe toate — ai uitat că sînt fiică din popor și sunt violentă; ai uitat că sunt republicană, că-n vinele mele curge sîngele martirilor de la 11 fevruarie, ai uitat că sunt ploeșteancă"... După această patetică declarație de dragoste, în care Mița devenea, vorba lui nenea Iancu, „formidabilă" am dat fuga la dicționar să aflu, negru pe alb, ce-i iubirea, să aflu sec, fără înfloriturl, fără nopți cu luna, să aflu un diagnostic... În dicționarul găsit de mine, iubirea se afla între cuvîntul **iță** (fire prin care se trece urzeala, expresia „i se încurcă ițele") și **iuft**, adică piele groasă de bou, de mînzat, de viței, bine tăbăcită... Nimic de aflat, mi-am zis, poate o să înțeleg ceva din colajul făcut de Dohotaru în **Îndrăgostiții de la nouă seara** — „iubirea este o prostie în doi" (Napoleon); „un joc în care, din păcate, unul pierde întotdeauna" (Baudelaire); „Un obicei prost, răspîndit printre oameni" (Casanova); „cea mai nobilă formă de canibalism" (Mark Twain) „iubirea este pur și simplu o nebunie" (Shakespeare), am înțeles, ultima opinie este pe înțelesul tuturor, putem închide dicționarele, lecturăm liniștiți povestea cu vitrionul englezesc, pentru că totul este o nebunie...

Iubirea, cînd se întîmplă, intrînd nechibzuit în viața oamenilor și intrînd tiptil, subtil, nu poate fi fără probleme. Nu am văzut nici un film în care o pereche peste care a căzut dulcea năpastă a dragostei să fie liniștită de la prima la ultima secvență. Năpasta nu mai e, deci, dulce, e plină de egoisme, mecanisme, ticuri îngrozitoare, e sortită, pe ecran, să fie un permanent conflict, deci e greu să iubești, iar cine pomenește de **iubirea-refugiu,** să nu-mi spună că e vorba în această poveste de doi, nici pomeneală, doar unul singur și gîndul lui, visul, doar unul singur și-l poate înfrumuseța, ca-ntr-un film cu Pierre

Un sentiment care dă viață celorlalte sentimente

Etaix, unde el, timidul, tot încerca să-și imagineze întîlnirea lui cu fata iubită, o întîlnire de preferință la un restaurant, unde el să-i spună simplu, deschis, bărbătește, sau plin de candoare și sfială, „te iubesc!" În vis, locurile erau veșnic schimbate, cînd o cofetărie, cînd un lac și ei doi într-o barcă, cînd o terasă, de fiecare dată el îi spunea fetei aceste cuvinte magice, ea zîmbea și totul era perfect, dar iată că se întîmplă și în realitate, chiar pe terasa unui restaurant, el tușește, ea se concentrează, el trage aer în piept și privind-o îi spune „...eu... eu nu te mai iubesc!"

Să cred, totuși, că nu există iubiri fericite? Că tot timpul, dar absolut tot timpul trebuie să se întîmple ceva care să dea zbucium, durere, tragism, să cred că nu poate exista în acest joc egalitate (în sensul că nimeni nu pierde), sau că el nu poate ține toată viața (sau tot filmul)? Schemele iubirii nu admit logica simplă, fără contorsionări nu se poate, fără chin nici nu se pune problema „iubirea este eroică, zice Tagore, pentru că ea cere jertfe", apoi iubirea este băgată în social, iubirea în război, sau în revoluție, iubirea trebuie să fie și neîmplinită, sau neîmpărtășită, iubiri ascunse sau iubiri cu etalarea exponatului, tot felul de iubiri, unele în care partenerul pleacă definitiv, altele în care el pleacă numai pînă la Ploiești (el, mangafaua!),. iubiri zănatice „Cît de mult aș fi vrut să fiu cu tine, în timpul bombardamentului, numai eu și cu tine, chiar cu bombe în jurul nostru" — „Dragoste cu vorbe și copaci" — Olăreanu), iubiri înțelepte („Ca dumneata, bobocule, mai rar...") iubiri cu măști, sau fără măști, în carnaval sau în Veneții, iubiri peste iubiri, cît să îți treacă pofta să mai iubești cu adevărat!

Nimic nou în iubire, s-a spus aproape totul, tot ce putem face este

N-au timp să-și spună că (încă) se iubesc *(Premiera* de Mihai Constantinescu, cu Radu Beligan și Carmen Stănescu)

Romeo, Julieta și o „vendetta" modernă *(Orele 11* de Lucian Bratu, cu Valeria Sitaru și Mihai Cafrița)

Foto: Victor Stănculescu

să reluăm, să redimensionăm, ritualul este deja fixat, doar meandrele ne mai pot face curioși. Știm aproape totul, dar în fond nu prea știm nimic... știm locurile unde iubirea se întîmplă, știm că i se poate întîmpla oricui și la orice vîrstă (de aici începe drama), știm că se poate sfîrși oricînd (de aici începe spaima) și mai știm că iubim, noi iubim, dar mai departe... și de aici începe lupta cu necunoscutul, cum păstrăm acest sentiment, cum îl apărăm de toți și toate, adică de aici începe filmul (sau încep filmele!) de aici înaintăm plini de curaj (pentru că iubirea este o nebunie, un miracol) sau ne și retragem, plini de panică, aruncînd tomurile în care scrie altceva despre iubire, cum că ea ar fi o febră care începe cu un frison și se termină cu un căscat!

Să adunăm toate iubirile, mai mult sau mai puțin trecătoare și să derulăm un film.

1. Cum se întîlnesc eroii.

Într-un vagon de marfă, ei o descoperă pe ea **(Balada soldatului).** Marfarul merge, sentimentul evoluează. La o nuntă. **(Nunta de piatră)** Nuntă cu de-a sila, el, lăutarul vine și cîntă din lăută. Cîntă și privește mireasa. Nu se spun cuvinte, nu există, vorba lui Suchianu nici un sărut, nici lung, nici scurt. Tăcerea pune la cale planul de fugă. Lăutarul și mireasa aleargă spre fericire. Se mai pot întîlni din senin, ea subiect de reportaj, el operator, se întîlnesc chiar în gară, unde, de reguiă, graba nu lasă loc iubirii **(Proba de microfon)** sau spunîndu-și parola, în semn de recunoaștere **(Duminică la ora 6)** se pot întîlni chiar dacă se cunosc (în sensul că, însfîrșit, **se văd)** cu ocazia unei teme dată de diriginte iar tema este, firește, despre dragoste **(Declarație de dragoste).** Mai există acea privire de la fereastră, timpul se oprește brusc în loc, eroii se privesc, clipă oprește-te! — spune poetul, inima intră în fibrilație și nici un sfat și nici un obstacol nu se mai poate opune iubirii **(Dincolo de pod).**

Cînd pentru cei doi (ea hăituită de o altă iubire, dementă, de care vrea să scape iar el proaspăt eliberat din cătănie) iubirea vine cînd nu mai e așteptată **(Rocco și frații săi** — Visconti), lucrurile nu se sîrșesc bine, pentru că trecutul își cere prețul. Ilogic, spunem noi, dar ce este logic în iubire? Minunată, în tragismul ei, este secvența cînd Nadia, obosită de tot și de toate, întinde mîinile spre moarte, elegant întinde mîinile, soluție unică de ieșire din hățiș, sau avem de-a face cu strigătul disperat al Gelsominei **(Nopțile Cabiriei** — Fellini), cu acel „voglio morire", mod de răspuns la cea mai violentă trișare pentru ea: trișarea în dragoste, trișarea speranței, poate pentru prima dată întîlnită de această femeie a străzii. Strada aduce cînd fericire **(Întoarcerea lui Magellan** — Cristiana Nicolae), dezluzie **(Strada Mare** — Bardem) — loc de pariuri meschine în care iubirea, încrederea, dragostea sînt puse de-a valma la mezat. De la stradă iubirea intră în casă, chiar la mansardă, **(Gustul mierii** — Richardson) sau în interioarele unei lumi apuse, sau

foarte aproape de crepuscul, lumi obosite, unde sentimentul își face cu greu loc, unde abia respiră printre mobiler vechi și sentimente prăfuite **(Felix și Otilia** — Mihu). Lista mai cuprinde locuri expuse în văzul lumii, restaurante și hoteluri, locuri cu plată, locuri de ocazie, pentru iubiri de ocazie, false, evident **(Dragostele unei blonde** — Forman) și, nu întîmplător, eroina din **Ilustrate cu flori de cîmp** (Blaier) își duce prietenul într-o cameră de hotel, ca să verifice trăinicia unui sentiment. Mai pot exista locuri sub titlul generic de „vacanță". Aici, de la piscină pînă la lift, de la parc pînă la stadion, de la terenul de tenis pînă la șirand totul poate oferi o iubire fie de un sezon, fie de-o viață **Drum în penumbră** (Bratu), iubire de vacanță, incapabilă să devină și altceva, din prejudecată, iubire de o vară, curmată de lipsa de maturitate, vacanțe devenite tragice, devenite ultime, vacanțe după care nu mai urmează nimic, decît moartea **(Trecătoarele iubiri** — Urșianu), vacanțe în care trăiești în cîteva zile cît ar fi trebuit să trăiești o viață și să înțelegi în aceleași cîteva zile lucruri pe care unii nu le înțeleg nici în două vieți; vacanțe deci, menite să apropie, dar să și despartă, cînd sentimentul nu poate fi anulat cu binele, există cineva care să inventeze o plecare, o vacanță, pentru că el sau ea trebuie să uite pe celălalt el sau ea **(Ciprian Porumbescu** — Vitanidis), dar și aceste etape se termină, cotidianul bate semeț la ușă, își impune normele și programul și printre preocupări, servici, afaceri, pasiuni, iubirea își face din nou loc **(Mere roșii** — Tatos, **Filip cel bun** — Pița).

După ce aproape toate locurile au fost epuizate, cinematograful a oferit găzduire acestui sentiment chiar pe platoul de filmare. Printre proiectoare și replici, printre recuzită și travelling, iubirea nu se putea termina bine, fiindcă eroii nu mai pot fi capabili să discearnă filmul de viață **(Noaptea americană** — Truffaut).

Mai există, da mai există acele locuri cu mai mult spleen decît ideal, iubirile pe iaht, aventurile petrecute în nopți de banchete antonioniene, mai există acele petreceri fabuloase, unde sentimentul moare treptat **(La dolce vita** — Fellini), așa-zisele iubiri afișate pe primele pagini ale revistelor de mare tiraj, idile de ocazie la decernări de premii, cînd fiecare apare cu cîte un inedit sau mai bine zis o inedită, o starletă, un manechin la modă, sau o scriitoare urîtă și deșteaptă, cu inteligență-laser, iubirea ține cît o scăpărare de blitz, nimeni nu poate să creadă în aceste iubiri, dar, ce ciudat, toți se mint, se autopăcălesc tocmai cu aceste forme care duc pînă la alienarea sentimentului adevărat. Există, da, o zonă numită „private", plină de bogați și de săraci cu duhul, unde cuplurile se schimbă precum hainele sau mașinile, iar peste tot există acea plictiseală, zonă privită de marii cineaști ai lumii, fără cruțare, în gros-plan. După aceste experiențe, numite pe rînd Antonioni, Fellini, cinematografia s-a ferit să ofere aceste locuri pentru adevăratele iubiri. Inițialul rețetar a fost infirmat!

Dacă demnitate nu e, nici dragoste nu e (*Drum în penumbră* cu Margareta Pogonat și Cornel Coman)

2. Cine sînt eroii iubirii?

Alegerea eroilor s-a făcut de multe ori în două direcții precise — fie că cei doi au toate datele să nu rămînă prea mult timp împreună, fie că, dimpotrivă, sînt parcă făcuți unul pentru altul, dar situația îi împiedică. Tributari sau nu lui Shakespeare, unde Romeo și Julieta înseamnă suprema iubire, nealterată, pură, dincolo de lume, dar nu și dincolo de destin, scenariștii s-au răfuit cu bieții eroi,

Duminică la ora 6 de Lucian Pintilie, cu Irina Petrescu

rar alegîndu-se varianta unui cuplu fericit plus un final fericit, parcă dintr-o jenă de a nu fi cumva banali. Scenaristica pune față în față un tînăr și o femeie de patruzeci de ani (**Vă place Brahms** — Litvak), critica anunță filmul ca fiind „îndrăgostirea eroului de seriozitate", dar drama se produce — „Sînt bătrînă!" strigă biata femeie, sfîșiată de remușcări, aplecîndu-se pe balustrada scărilor ce poartă pe tînăr spre deznădejde.

Atunci cînd eroii sînt minunați, istoria decide (**Riul care urcă munții** Cristiana Nicolae), **Alexandra și infernul** (Mihu) și nu decide în favoarea iubirii.

Alteori, întîmplările vieții pun sub semnul incertitudinii iubirea.

Atunci, posibilele iubiri devin imposibile (**Imposibila iubire** — Vaeni) accidentul, mutilarea fizică aducînd după sine mutilarea sentimentului. Dar nu numai întîmplările vieții pot decide ci chiar personajele iubirii (accidente petrecute în ele, tare, orgolii, vanități și tot restul). Cîte iubiri distruse din egoism (**Răutăciosul adolescent** — Vitanidis), din superficialitate (**Subteranul** — Calotescu), din frică, da, pur și simplu din frica de a iubi, de a suporta un cuplu, oscilînd între maturitate și superficialitate de parcă acestea două ar putea compune un joc (**Pas în doi** — Pița), din vanitate (**Gioconda fără suris** — Malvina Urșianu), din neînțelegere, adică ratarea acelui „moment de înțelepciune care înseamnă din partea femeii, iubirea" (M-me de Stael) — **Iarba verde de acasă,** (Stere Gulea) sau acelui moment de **aspirație (Zidul** — Vaeni) iată iubiri inițial posibile și totuși...

Există însă și reversul. Atunci cînd totul se opune, cînd drama e la tot pasul, cînd cel iubit lipsește mult timp și echilibrul se poate curma, ei bine, atunci iubirea este mai deplină. Atunci avem de-a face nu numai cu situații și situații, ci și cu oameni și oameni. Există iubirea-credință, pînă la capăt, rămîi alături de omul iubit indiferent ce se întîmplă, împarți cu el ultimul prînz, sau cină, înainte de moarte, cu sentimentul că atît ți-a fost dată fericirea (**Pădurea spînzuraților**—Ciulei), rămîi să aștepți bărbatul iubit să se întoarcă din marile curse făcute pe mări și oceane, hrănindu-te din amintiri, poze, obiecte (**Bună seara, Irina**—Mărăscu).

Cele mai interesante întîlniri între eroii iubirii sînt cele de după, adică reîntîlniri, răsuciri de cuțit în răni abia închise, avînd un farmec aparte și un tragism aparte. Acum, cu acest prilej se face bilanțul, cum a trecut timpul, ce s-a ales din speranțele fiecăruia, cîte compromisuri s-au făcut, sau poate nu s-au făcut, nebunia iubirii a trecut, ea a lăsat loc nu acelui „căscat" ci luciditații. Eroii își juraseră în tinerețe să le fie viața o sărbătoare veșnică, dar acum nimic nu mai este ca altădată (**Trecătoarele iubiri,** Urșianu).

Eroii stau față în față, neputînd să scape de tragismul (și uneori de ridicolul) acestor întîlniri (**Piesă neterminată pentru pianina mecanică**—Mihalkov) se mai încearcă reluări, dar ele sînt palide, extrem de palide, nimic nu mai poate fi ca **înainte.** În asemenea împrejurări noi ne cerem scuze în fața iubirii, scuze pentru că nu am înțeles la timp acest sentiment, scuze pentru că l-am omorît, sau am trecut prea ușor pe lîngă el, scuze pentru că am rămas singuri.

Antract în exterioare, cu regizorul *(Pas în doi* de Dan Pița, cu Ecaterina Nazare și Claudiu Bleonț)

Foto: Victor STRICE

3. Unde se termină (cinematografic) iubirea?

Acel „adio" a căpătat diverse valențe cinematografice. Pleci fără să te uiți înapoi, cerînd, atunci cînd ajungi în avion, un coniac triplu, prăbușindu-te (**Trecătoarele iubiri**), alergi după femeia iubită, care însă te oprește spunîndu-ți simplu, „am obosit" (**Probă de microfon**), încerci disperat să repari ireparabilul (**Noaptea**) iei un tren, pe un peron de gară pustiu, la o oră la fel de pustiitoare (**Gioconda fără suris**), sau numai gîndul apariției lui, fostului iubit, te neliniștește, pentru că înseamnă o umilință în plus (**Promisiuni**). Iubirea se poate sfîrși închizînd ermetic o fereastră ce era veșnic deschisă (**Dulce Anastasia trecea**) sau deschizînd o fereastră spre lume. (**Facerea lumii**).

Dar cel mai grav este atunci cînd

Și profesorii dau extemporale *(Extemporal la dirigenție* **de Nicolae Corjos, cu Ion Caramitru, Diana Lupescu și Mădălina Pop)**

sfîrșitul iubirii înseamnă resemnare, conveniență, obișnuință. Cînd nu există nici strigăt, nici șoaptă, ci doar tăcere. Tăcerea în doi e mai gravă decît expunerea unei idile pe o copertă de revistă, spre a fi măcar de cititori crezută.

Dragostea (îmi vine în minte un șlagăr — „cum e oare, cum e oare, cum arată dragostea?) știm bine cum arată, toate pînzele ecranelor ne-au povestit-o, știm cum e să fii orb din dragoste sau nebun din dragoste, știm ce înseamnă „căzutul cu tronc", ce înseamnă „prima-vedere", mai știm și ce riscantă e „a doua vedere", știm tot, afișele ne trimit la cinema și acolo nu se poate să nu te alegi cu o rețetă despre iubire... costisitoare sau economică!

Ca să păstrezi sentimentul acesta, ce vine atît de rar (mă refer la adevăratul sentiment nu la „jocul de-a iubirea") trebuie să descîlcești multe **ițe** și, mai ales, să ai pe tine acel **luft**, adică să opui acestor tentații o piele de bou, de mînzat, de vițel, bine tăbăcită!...

Filmul nu a făcut decît să radiografieze iubirea, neputînd trece dincolo de aparență.

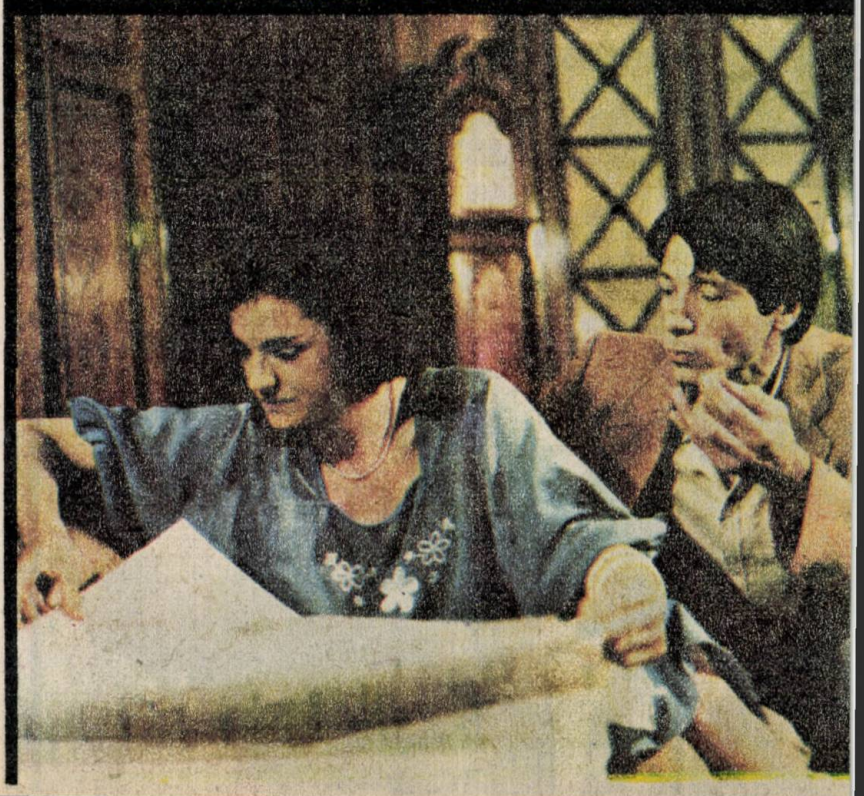
Dar să nu fim atît de categorici și să ne lăsăm încă pradă iubirii, scriind epistole, dînd telefoane, așteptînd să apară, inventînd coduri de comunicare, **așa** cum fac eroii romanului.

„Dragoste cu vorbe și copaci" (Costache Olăreanu) — „ne vom urca pe case, cu o oglindă la orele stabilite, vom potrivi oglinzile ca ele să bată spre casa celuilalt... acoperi cu mîna mai mult sau mai puțin ca să faci semnul care trebuie... o lumină scurtă și două lungi = mi-e dor de tine!; două lumini scurte și două lungi = aș vrea să te văd!; trei scurte = vino la locul stabilit!; o lumină lungă, una scurtă, iarăși una lungă = nu pot veni dar mă gîndesc mereu la tine!... Dă, Doamne, ca mîine să fie soare!"

Scenaristul care ar prelua textul și l-ar sorti ecranului ar inventa imediat, o ploaie. Torențială...

Laurențiu DAMIAN

Ponind de la o diagramă *(Anotimpul iubirii* **de Iulian Mihu, cu Maia Morgenstern și Gheorghe Visu)**



filmul iubirilor din filme

Ți-am telefonat ca să mă conving că ești adevărată!

În cîte feluri se poate spune (și se poate tace) eternul „te iubesc"? De cîte feluri poate fi el? Fiecare secvență de iubire are stropul ei de frumusețe, **poesia** ei unică și, într-un anume fel, irepetabilă, are declicul ei, punctul ei de pornire în realitate. Are suflul ei: romantic, euforizant, adolescentin, dureros, devitalizat, blestemat, tandru, tonic, abia pîlpîitor. Scenaristul, regizorul și ei, actorii, proiectează într-o scenă de dragoste toată bibliografia ciné-profesională, plus imaginația în expansiune. (Sau caută, precum în **poesie**, aura aceea unică, inconfundabilă, de nedefinit? Inefabilul acela tulburător al cărui scavi fericiți ori nefericiți sîntem de cîteva ori, ori poate doar odată, în viață?). Sună telefonul. Brusc, la capătul firului, Vocea: „Te-am sunat ca să mă conving că ești adevărată." A, nu, asta e **numai** Viața. N-are nici o legătură cu imaginația, platoul, scenariul re-re-refăcut, aparatul de filmat și vertebrele cervicale ale operatorilor, fardul de pleoape, scenografia, electricienii, regizorul, foarfeca și, mai ales, scotch-ul monteusei, vizionarea, premiera, cronicile. Asta e altceva... Sau nu? E oare aceeași continuă, nesfîrșită **poesie** iluminîndu-ne și făcîndu-ne totuși mai buni?...

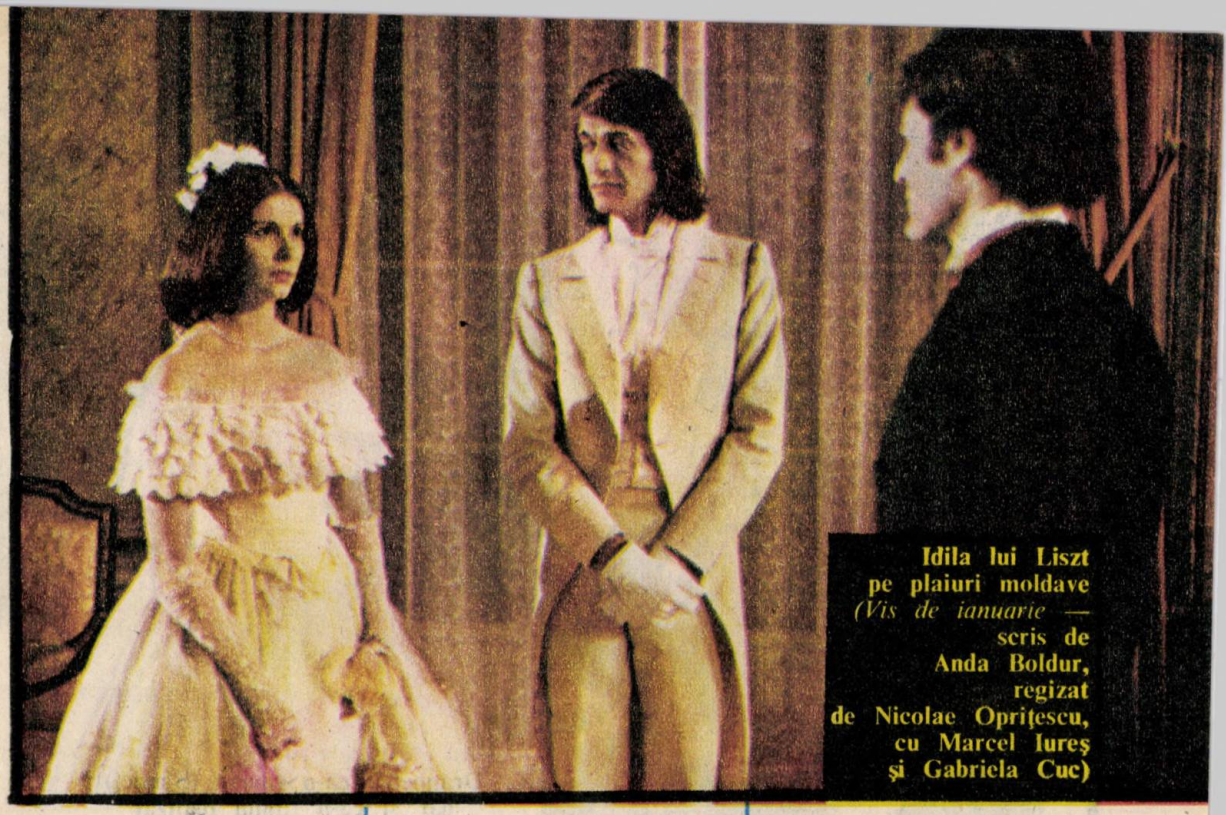
Înainte de toate, iubirea trebuie **să aștepte.** Ca să fie, ea trebuie întîi să merite. Adică să dovedească, să plătească într-un fel. Să aștepți, iată o posibilă probă reală. O mare probă. Soția comandantului de vas din Un **echipaj pentru Singapore** (scenariul Ioan Grigorescu, regia Nicu Stan) trăiește iubindu-l, mai ales, în absență. El e plecat mai tot timpul. Sau atunci cînd e acasă jinduiește să plece. Ba chiar suferă din pricină că nu e plecat. El e pe ocean. El se luptă cu intemperiile, cu valurile, cu prejudecățile, cu lașitățile altora. Ea presară levănțică printre cămăși, face periodic bagajul și așteaptă. Ea e Mariana Mihuț. El e Gheorghe Cozorici. Iubirea lor e alcătuită mai mult din încrederi și așteptări.

Cîte declarații de dragoste atîtea posibile filme de dragoste

În **Tată de duminică** scenariul Octav Pancu-Iași, regia Mihai Constantinescu două iubiri, fiecare în felul ei, se ciocnesc pe un teren poate nu fragil, dar oricum, foarte... personal: un bărbat cu personalitate, inginerul Mircea Dan jucat cu har și nuanțe de Amza Pellea. Se înfrunta prospețimea tinereții și răbdarea întristată a maturității care-a văzut multe, se înfrunta frisonul ușor dezorientat al Simonei (Olga Delia Mateescu) și drama de profunzime, asumată cu demnitate a soției (Gina Patrichi). Cea de-a doua va cîștiga. Prin copil, înainte de toate. Apoi prin calm. Cîștigă răbdarea și cumpătarea. Ca la șah.

Ar urma capitolul cu „Iubirea trebuie să fie pură și dezinteresată." Iată o iubire transilvăneană desprinsă din litera lui Agârbiceanu de scenaristul Ion Brad, de mîna sigură, exersată și plină de har a regizorului Nicolae Mărgineanu cu ochiul miruit cu emoție artistică al operatorului Vlad Păunescu. În **Flăcări pe comori** iubirea copilandrilor, a adolescenților, este contraponderea patimei pentru aur, devastatoarea patimă pentru aur. Iubirea pură se dezbară de orice substitut (avere, bogăție, acumulare, capitol, pînă și de prea subțiratul cercel-luș de aur aruncat simbolic în rîpă.) Logodna se face nu cu inele ci prin refuzul ideii că valoarea e acumulată de aur. Pentru Mărze, din acelas film, fascinatul băiet căutător de aur, cel ce știe iscodi și domestici adîncul pămîntului ca pe un animal, iubirea e la fel de magnetică, pură pornire hipnotizată ca și dragostea față de aur. Remus Mărgineanu a făcut în acest film de-o acuratețe pictată în culori picurate cu „tragedie", „damnare", „destin", un rol de pregnanță. **Flăcări pe comori,** fără să fie un film de dragoste, și-a tras sevele și din încîlcitele ei căi. Iubirea mai are de înfruntat și prejudecăți: **Un oaspete la cină** — de Ion Bucheru și Mihai Constantinescu un film de actualitate care are curajul de-a ne vorbi despre prejudecăți. Snobismul, o boală departe de-a fi eradicată. Diferențele sociale există. Diploma de facultate devine încetișor un subtitut pentru particola nobleței. Iubirea în sine e, uneori, un curaj. **Clipa de răgaz** (scenariul Tudor Popescu, regia Șerban Creangă) înfățișa două personaje mai puțin tipice, o iu-

Sentimentele în context neorealist *(Subteranul* **scris de Ioan Grigorescu, regizat de Virgil Calotescu, cu Leopoldina Bălănuță și Iurie Darie)**



Idila lui Liszt pe plaiuri moldave *(Vis de ianuarie* — **scris de Anda Boldur, regizat de Nicolae Opriţescu, cu Marcel Iureş şi Gabriela Cuc)**

bire tîrzie, o iubire abia şoptită: El, (Ştefan Iordache) un împătimit al muncii, director şi singuratic. A trăit exclusiv, pentru profesie. A trăit exclusiv pentru alţii. Ea: (Ecaterina Nazarie) tot o singuratică, melomană şi livreasică. Iubirea e o flacără bruscă, îi năuceşte cu strălucirea ei. Fac tot felul de lucruri de care înainte nici că s-ar fi crezut în stare. (De pildă, el asistă la un concert de muzică dodecafonică la Ateneu...) Căsnicia e însă altceva, începe cu nivelarea asperităţilor. „Am avut timp să ne iubim, n-am avut timp să ne cunoaştem" spune cu luciditate, femeia.

Uneori iubirea e pătimaşă, demoniacă, fulgurantă. O boală, o lingoare. Iubirea fatală, dincolo de actele de stare civilă, ori păsîndu-i prea puţin de ele. Alteori se caută, ezită, se cristalizează şi am să amintesc rafinamentul atît de nuanţat al raporturilor sentimentale din **E atît de aproape fericirea** (regia Andrei Cătălin Băleanu). Altădată e numai pretext, declic pentru o acţiune oarecare **Racolarea** (George Cornea). În **Trecătoarele iubiri** (Malvina Urşianu) bîntuie nostalgia iubirii din tinereţe, iubirea ca un suvenir, iubirea încorporată de o iubire, mult mai vastă, netrecătoare: iubirea de ţară. Uneori, pentru a-i sugera densitatea, intensitatea, ajunge o privire anume: de neuitat scena din **Doctorul Poenaru** — de Dinu Tănase — în care personajul principal îşi alege soţia. Cîteodată iubirea e o somaţie, o boală ciudată fără antidot şi explicaţii din plasa căreia nu poţi ieşi **(Proba de microfon)** — sau frizează nebunia (**Ciuleandra** Sergiu Nicolaescu). De cele mai multe ori în film, ea este însă o schemă simplă şi eficientă, desenată pe un cuplu posibil, real, cu angoase mici, cu traume la fel şi alinări suave. **(Declaraţie de dragoste** Nicolae Corjos). Alteori, scenariul lasă o uşiţă deschisă în zid, uşiţa fanteziei: pe acolo se strecoară ea, iubirea atipică, începînd, ciudată, teribilistă **(Mireasa din tren,** scenariul D.R. Popescu — regia Lucian Bratu) sau iubirea magnetică **(Pe malul sting al Dunării albastre,** (Malvina Urşianu), iubirea dezbrăcată de podoabe, proiectată în decoruri stranii, aducînd a vrajă, a dezarmare, neputinţă şi fascinaţie, iubirea „farmazoană", scoasă din mantia de boiar a lui Sadoveanu, de Stere Gulea **(Ochi de urs).**

De multe ori iubirea implică şi spiritul competitiv, un fel de dispută aprigă, un joc al fericirilor şi nefericirilor: un joc al purităţii şi-al interesului, un fel de „de-a şoarecele şi pisica". În **Iancu Jianu, Zapciul** două iubiri în competiţie: cea a Ionicăi (Stela Furcovici) şi cea a fetei Calafeteanului (Marioara Sterian). Un singur obiectiv al patimei: fascinantul personaj al Jianului, haiducul transformat din zapciu, întruchipat de Adrian Pintea. În **Pas în doi** (Dan Piţa), alt secol, alte idei, alte prejudecăţi, alt tip de surmontare a acestora, personajul interpretat de Claudiu Bleonţ renunţă la comun (un comun glisînd uşor spre caricatural) pentru neobişnuit, la simplu, pentru complex, dacă nu chiar complicat, de-a binelea. Cu ambiţia de-a iscodi resorturi sufleteşti nespus de fragile şi mai ales neconvenţionale, acest film rămîne marele nostru film de dragoste în care nu încape nimic circumstanţial, contrafăcut, superficial, mimat. Iubirea şi prejudecata, aventura şi puritatea, şi mai ales magnetismul acela indus, cum după legile fizicii, într-o bobină, se amestecă, sub ochiul rafinat al unui regizor de mare forţă, într-o poveste contemporană care nu-şi refuză nici ambiguitatea, nici forţa dramatismului.

Poezii de dragoste? Nu, nu persiflez nimic, nu relativizez nimic. Nu îndrăznesc să relativizez. Nici măcar acel preaplin al iubirii care caută încă. Nici eşecul, nici eroarea, „malentendu-ul", renunţarea, deruta. **(Ilustrate cu flori de cîmp** de Andrei Blaier). Nici măcar iubirile de paradă, iubirile-paravan, iubirile degenerate, falsele iubiri, substitutele. Şi totuşi, mi-a rămas în minte vreun îndrăgostit, un mare îndrăgostit din filmografia noastră? Mă tem că nu. Ori măcar umbra unei mari, a unei totale, devoratoare iubiri, descrisă în complexitatea, resorturilor ei declanşatoare, în hăţişul ei divin de temeri şi planuri? Nici asta. Sau, poate, totuşi, gîndul mă duce la **Valurile Dunării** (scenariul Titus Popovici — Francisc Munteanu, regia Liviu Ciulei) şi la toată acea încărcătură tulburătoare, densă, care era cu adevărat viaţă, viaţă... Iubire pătimaşă, dureroasă, tragică, pe fundalul marilor opţiuni. Iar gîndul mă duce la acel cuplu inimitabil: Liviu Ciulei — Irina Petrescu. „Monştri sacri."

Filmul de iubire? Ei, da. Sînt sigură că va veni el într-o bună zi.

Cleopatra LORINŢIU

filmul iubirilor din filme

Dragostea ca-n roman (Slavici) dar și ca-n filmul realizat după el *(Pădureanca* de Nicolae Mărgineanu, cu Adrian Pintea și Manuela Hărăbor)

Foto: Victor STROE

În chestiunea iubirii

Printre dezarmantele inexactități de care se face, deseori, vinovat filmul nostru cel de toate zilele, cea mai flagrantă mi se pare cea legată de „chestiunea" iubirii. Pînă și acest anunț generic al meu este impregnat de o oarecare ironie, nu-i așa? Aș fi putut spune: eterna, esențiala, inevitabila, grava, sublima, răvășitoarea problemă a iubirii, dar am recurs la termenul aproape caragialesc de „chestiune", am procedat circumspect, că în Mazilu, pentru a preîntîmpina, prin ironie, posibilul dezinteres al cititorului. Căci despre asta este vorba, în fond și la urma urmei!

Spectatorul nostru este adeseori circumspect în numita chestiune, în viața sa de zi cu zi și, din păcate, are destule motive serioase să fie! Sensibilitatea noastră contemporană este destul de mult corectată de neîncredere în subiect, sau mai exact față de forma exprimării lui. Asta este situația. De ce nu s-ar comporta cu aceeași neîncredere față de problemă și plătitorii biletului de cinema? Un realism „stenic", curent și „eficace" a etichetat demult categoria efuziunilor sentimentale și (ca să vezi!) eticheta care s-a folosit este una cinematografică! Se spune: „Ca-n filme!" adică fals, adică pretențios, lipsit de credibilitate, de neluat în seamă, neadevărat. Ceea ce este în secolul 20 ironizat, sub acuzația de „ca-n filme" era, pînă nu foarte demult, „Ca-n romane"... Deh!

Cînd o declarație de dragoste e prea ticluită se spune „ca'n filme"

În fața unor filme care nu pot asigura o minimă garanție de credibilitate și interes unei povești de dragoste spectatorul se află în situația elevului de liceu nedotat pentru sport, care citește poeziile lui Rilke în tribunele unui meci diviziionar de fotbal și riscă să fie descoperit și admonestat în „simpatică" manieră fotbalistică: înghesuit la dușuri și ridiculizat cu cruzime — eventual cu ajutorul cîtorva pumni „ca între bărbați adevărați". E mai înțelept să-și facă lecturile acasă, iar pe terenul de sport să se fălească cu o pereche de crampoane strașnice, chiar dacă acestea nu îl reprezintă și îl încurcă al naibii la mers!

Nu, spectatorul de film de azi nu este un cinic incurabil! Nici insensibil, nici amorf, nici neavizat în chestiunea iubirii, nici total refractar filmului de dragoste. El este doar prudent și bine face! Filmul are datoria de a-l convinge să treacă această barieră de prudență legitimă, de a-l elibera de acest complex explicabil, printr-un ritual estetic de bună calitate. Are datoria de a-l convinge în mod firesc și subtil că are motive să iasă din carapace și că nu va fi dezamăgit. Că efortul său de sinceritate va fi răsplătit cu o sinceritate cel puțin egală. Are datoria de

a-l introduce pe spectator într-o zonă de sensibilitate autentică, de inteligență și bun-simț, de asistență morală fidelă, pentru a-i oferi o perspectivă asupra lumii sufletului omenesc care să-i flateze năzuințele intime, perspicacitatea estetică și intransigențele etice.

Că n-am văzut de nu știu cînd un film dedicat integral iubirii n-ar fi nici o nenorocire. Că iubirea funcționează în filmele noastre doar ca ingredient, iarăși se poate. Un sentiment de jenă mă ia nemilos în primire cînd văd cum „iubirea din sufletul eroului" se pomenește în fals conflict corneille-an cu „ridicarea sau neridicarea unui sălaș pentru vite pe un teren hărăzit inițial culturii porumbului", cum am citit undeva, de curînd, într-un scenariu. Cu punerea sau nu în funcțiune a unei pompe de irigare, etc... N-am absolut nimic împotriva faptului că reparea unei pompe poate influența zdrobitor destinul unei iubiri. Sînt convins că acest lucru este perfect posibil, dar, cer cineastului să mă facă să cred că „e perfect posibil".

Nu m-aș crispa nici o frîntură de clipă revăzînd oricînd **Duminică la ora șase** unde (atenție!) iubirea (gravă, nuanțată, sobră, puternică) nu-l face pe tînărul ilegalist din film (sobru, sever, exemplar, fascinant) să fie mai puțin ilegalist și nici pe același ilegalist să fie mai puțin îndrăgostit!

Nu am nici o cădere de a trage concluzii. Oricum îmi doresc fierbinte să nu fiu niciodată pus să spun „te iubesc" în fața unui aparat de filmat și să am — din cauza inabilității scenariului — inconfundabila senzație de coșmar a nodului în gît și a măcinatului de nisip între dinți. Toate acestea vin de la un text prost scris și o situație dramatică în care ideea de a rupe o „bucată din viață" este o operație strict chirurgicală și brutală, iar înțelegerea ideii de iubire este abruptă, ofensată și... fără har.

Adrian PINTEA

Unde e dragoste, acolo e bine

Rolurile mele ultime. Cu sau fără dragoste, ca subiect. Dar în toate am lăsat cîte ceva din mine. Alexandra Ionescu (din **Recital în grădina cu pitici** al Cristianei Nicolae), violonistă talentată, promisiune cîndva, acum profesoară de muzică la conservator, nereușind în dragoste, nereușind în profesie. Și totuși, în ciuda nefericirilor prin care viața a trecut-o, n-a ajuns să urască viața, iubește oamenii și deși nu e prea sociabilă, ființă tristă și severă cu ea și cu ceilalți, și-a păstrat capacitatea de a se uimi în fața talentului. Transferul pe care-l face, investind speranțe, putere, gînduri în mica fetiță talentată — e un act de mare dragoste, pe care am fost fericită să-l pot juca. Personajul din **De dragul tău, Anca** e tot al Cristianei Nicolae — o femeie delicată, ingenuă, măritată devreme, dar viața trece repede, copiii cresc, fiecare cu problemele lui, trebuie să-i descurce și așa s-a trezit deodată cu greutăți mari pe care trebuie să le treacă, să le facă față. Bărbatul, copiii, bucătăria, școala, drumurile, îi ocupă tot timpul, tot sufletului toată viața. „N-am altă bucurie decît pe voi..." îi spune fiicei ei, nereproșînd nimic, ci doar realizînd că tinerețea s-a dus.

Și eu m-am gîndit la mama mea și la toate mamele ale căror sacrificii nu se văd, dar sînt imense. Și sentimentul sugerat în film era tot dragoste.

Lilica din **Niște băieți grozavi** de Cornel Diaconu personajul care m-a salvat de la „înnec". Deci îl iubesc și din nou e vorba despre dragoste. Lilica e o femeie sensibilă, trecută de 30 de ani, dar păstrîndu-și puritatea adolescentină, iubindu-și bărbatul, fascinată de importanța dragostei pe pămînt: de aceea se transformă într-un mic soldat care luptă pentru refacerea armoniei vieții celor din jur, a sentimentelor. Dragostea ei pentru cinema e evaziune și nu e, pentru că în același timp, viața e „ca-n filme", dar și filmul e „ca viața". Unde e dragoste, acolo e bine. Normal. Echilibru. Am început de curînd un film cu parteneri buni (Papaiani, Petre Nicolae, Valentin Uritescu și Geo Costiniu) și un regizor talentat, Cornel Diaconu. E un rol frumos și simplu ca o zi de vară și sînt acum atît de plină de el, mă face să zbor pe stradă, să fiu ușoară ca un fulg, să simt că viața e frumoasă și că e bine să fii mereu la înălțimea ei. Să știi să le treci pe cele bune ca și pe cele rele, să te dărui în întregime și să-nveți pe parcurs (dacă n-ai norocul s-o știi de la început) că secretul vieții este să-i ajuți pe ceilalți. Cu cît te dăruiești altora, cu atît te simți mai fericit.

Deci, din nou de dragoste.

Rodica MANDACHE

Secvențe în afara secvențelor filmului (regizorul Cornel Diaconu cu interpreții noului său film, Rodica Mandache și Geo Costiniu

filmul iubirilor din filme

...Dar și cu umor

Cale liberă și **Secretul lui Nemesis** — două recente filme, două genuri total diferite care m-au purtat prin zone afective asemănătoare. Ață ziaristului Mirea, pe care l-am interpretat în comedia lui Titus Popovici și Geo Saizescu, cît și inginerului Truică, din **Cale liberă**, le-a fost dat să iubească femei cu multă personalitate. Amîndoi (cel puțin așa mi-am propus) domină, lăsîndu-se dominați. Și dacă înfruntarea dintre ziarist și avocată (Victor — Bica) se face mai cu zîmbetul pe buze și cu oarecare detașare, înfruntarea dintre constructor și arhitectă (Mihai—Laura) e mai gravă, mai încruntată.

Ambii bărbați au tăria de a recunoaște adevărul fără ca aceasta să le „știrbească personalitatea". Ei împletesc cu patimă viața personală cu profesia, fără să le despartă, indiferent de greutățile prin care trec cu „umor". Simțul umorului îi apropie și le conferă aerul de spiritualitate atît de necesar personajelor pozitive din filmul românesc. Cu ochelari și cască, ori cu pix și șapcă strengărească, cei doi bărbați îndrăgostiți devin, oarecum, asemănători prin iubire. Și dacă am încercat să-i diferențiez (și sper că am și reușit), străduindu-mă să investesc în ei cît mai mult adevăr, am avut și o mare șansă: partenerele mele se numeau Carmen Galin și Enikő Szilagyi Dumitrescu, actrițe în plină maturitate profesională, dornice de adevăr profesional. În ambele filme, acest sentiment minunat care este iubirea, „slaloma" printre înfruntări serioase, situații neașteptate, uneori cu mici explozii de gelozie. E o artă, cred, să iubești certîndu-te, ca Mirea, ca Truică, dar cît de caldă și adevărată este acea privire de-mpăcare, cîtă bucurie și liniște așterne ea, împăcarea.

Și cred că ceea ce m-a atras la cele două personaje aflate la o vîrstă matură, e faptul că ele nu declarau cu vorbe ceea ce le caracteriza, ci lăsau fapta să demonstreze totul. Și dacă pretutindeni, în șantierul subteran (Metroul) sau la suprafață (locuința ziaristului), ceea ce domină este iubirea (atrăgînd publicul prin sinceritate), înseamnă că nobilul sentiment trebuie să nu părăsească filmul românesc.

Emil HOSSU

Privind găleata cu soare roșu

„De-aș avea o mare a mea și a lui Dode"... *(Niște băieți grozavi* de Cornel Diaconu cu Magda Catone și Sebastian Papaiani)

Mica dragoste a Micăi (din filmul lui Cornel Diaconu **Niște băieți grozavi**) răsare timid, printre tractoare și combine. Suspinele ei sînt strivite de freamătul puternic al giganților cu care acești băieți grozavi, cu mare dragoste de muncă s-au legat pe viață. Întîlnirea cu lanul de grîu — pîinea de mîine — e așteptată cu mare emoție. Cot la cot cu ei, aleargă cît e tarlaua de mare, îmbrăcată în „echipament adecvat": salopetă, pantof bărbătești și bine cunoscuta bască de tractorist, atît de „șic" lăsată pe spate, greutatea părului — știm cu toții, podoabă a femeii — e bine ascuns de-desubt, toate forțează aspectul „cochet". Mica încărcată mereu cu prea multe dosare, (hîrțoage), dacă (ai) ști să citești printre rînduri, ai să afli că suspinînd și strănutînd (în plină vară!) sensibilă ca o miozotis, Mica fredonează în gînd un „tîntec de dor... Poate că s-a înscris pentru două locuri la mare, la Mamaia, prin sindicat. Cînd a ajuns cu Dode la malu' mării, soarele era la răsărit, și țipetele pescărușilor într-un dans grațios și unic izvodeau o muzică stranie, ce cuprindea întreaga plajă de la Mamaia, o limbă de pămînt în ocean, planeta. Mica se simțea mică și ocrotită în brațele lui Dode, care nu-i spunea nimic. Priveau amîndoi pierduți la găleata de soare roșu care se înalță — curios! — din mare de parcă din ea s-ar fi întrupat. Era un început de lume, al lumii lor, al fericirii. Erau doi, erau puternici și stăpîneau la granița dintre vis și speranță. Apa sărată a mării îi scaldă picioarele, apa sărată a lacrimilor îi scaldă obrajii, lacrimi de fericire. „De-aș avea o mare a mea! A mea și-a lui Dode!"

O geană de pe obraz am scuipat-o și mi-am pus-o în sîn să-mi aducă noroc, să prind și eu bilete la mare și dacă ar vrea Dode să se uite la mine și dacă m-ar plăcea și dacă s-ar îndrăgosti de mine, ar dărîma gardul care se află între noi — și n-am fi vecini, am fi doar „unul", și așa ea în rochie de mireasă și el în costum de ginere, am face o baie în mare pînă la apusul... soarelui.

P.S. Pentru cei care au văzut filmul, îi asigur că pescărușii survolau com-

Vasile

N-a spus „te iubesc", n-a spus decît: „Pentru mine nu mai există decît două lucruri: Vasile și florile". Și a murit.

Așa a iubit Durdu, din **Pădurea de fagi** de Cristina Nichituș-Mihăilescu între viață și moarte, curat, din tot sufletul, chiar dacă iubitul ei nu s-a numit Romeo și ea n-a fost Julieta, ci simplu: Durdu și Vasile. Amîndoi, două jucării ale destinului, simboluri ale zecilor și miilor de tineri care au iubit și au luptat atunci, în 1944.

Totul a durat o clipă. O sclipire în acel coșmar le-a luminat viața și apoi, nedrept, un răpăit de mitralieră a stins-o. Ce a fost? Am trăit fiecare din noi, ca Durdu, ca oricine din lu-

Clac

Da, nu mai putem amîna! Iubirea mea, dă-mi mîna. Mîine vom porni. Mîine, înainte ca ziua să-și poată pudra rugina violetă a zorilor, uitată de-a lungul pometilor săi, ca o părere...

Mîine dimineață, foarte de dimineață, încît noaptea, în fuga ei către dincolo, să nu apuce încă să-și coboare toate mătăsurile de India în gondole de stele...

Mîine, în zori, îndată ce zările ne

binele și tractoarele, în dor avîntat, ridicîndu-se din hîrtoagele visătoarei Mica. Și dacă dragii noștri spectatori n-au văzut acolo picior de pescăruș sau de mare, e pentru că un actor poate numai să treacă prin cadru, poate doar să-și privească partenerul și gînduri, vise, doruri nenumărate încarcă o singură secundă (de viață) imortalizată pe peliculă (film). Nu era nevoie să i le destăinui lui Papaiani. El era Dode, eu eram Mica și ne înțelegeam din priviri.

Sigur, filmul are un scenariu, dar cîți actori, atîtea filme — zic eu, în cazul ideal — care se adună toate într-unul singur: filmul al căror spectator sînteți și veți fi.

N-am vrut s-o iau prin miriște, nici să bat cîmpii, dar de veghe în lanul de secară, gîndurile te năpădesc, te înfășoară și te răstoarnă în 1001 de povești neștiute, care sînt doar umbra din peștera lui Platon, pe pînza albă a ecranului.

Magda CATONE

și florile

mea asta și fiecare știm cît de greu e să vorbești sau să scrii despre iubire. Ca spectator, cîteva clipe din viața ta ai fost alături de Durdu din film și asta e important: ai devenit mai bun, mai puternic! Mai îndrăgostit de viață!

P.S. Și e minunat că la 18 ani, cînd începi să simți, cu adevărat, primele fioruri ale dragostei, acea emoție pe care ți-o dă o privire, un zîmbet al persoanei iubite, întîlnești un personaj căruia să-i dai dragoste. Atunci, la 18 ani — la prima ta confruntare cu filmul, să poți să strigi din tot sufletul, tuturor, (tu sau personajul?): „Pentru mine nu mai există decît două lucruri: Vasile și florile!"

Anca SIGARTĂU

hetă

vor prevesti la umbra pleoapelor, depărtarea...

Iubirea mea, dă-mi mîna, pornim!

•

Îți voi cumpăra cea mai frumoasă rochie țesută din adierea nerăbdării. Piruetele ei răbdătoare vor plămădi bănuiala trupului tău, mereu altfel, pentru fiecare dintre bărbații care te vor purta cu privirile lor, ca pe o punte a suspinelor făgăduielnice.

N-au spus „te iubesc". Dar mai era nevoie de cuvinte?
(Pădurea de fagi de **Cristina Nichituș-Mihăilescu**
cu **Anca Sigartău** și **Vasile Muraru**)

Vei respira cele mai rafinate mirodii, cu care nu voi osteni să te închipui, troiță, la toate răspîntiile făpturii tale, atît de trainic zidită în toate menirile ei femeiești...

Părul tău, niciodată prea lung... sînii tăi, două silabe gemene, rodind un gînd de răzvrătire... ochii, coapsele, mersul dar mai ales statul tău în ademenire... pîntecul visător, somnul, veghea... lacrima plînsului tău nebănuit, încununînd bucuria cunoașterii de sine, împlinită de azi în rug întreg, din jumătăți de frunză fragedă... în cadență tandră de douăzeci și patru și iar douăzeci și patru de indiferențe pentru fiecare bătaie a inimii mele, de mîine, iubita mea, pe tine, toată, te voi arăta lumii.

Tu, cea mai trecătoare umbră a luminii de Toledo, rătăcită în panoplia sentimentelor mele calcinate...

Și toate, toate acestea, toate vor face ca, în sfîrșit, să pot pune capăt strădaniei mele întru desăvîrșire, pierzîndu-te...

•

Da, nu mai putem aminа!

Iubirea mea, dă-mi mîna.

Pornim în cadență de douăzeci și patru și iar douăzeci și patru de adevăruri pe secundă, pseudonime pentru fiecare bătaie a inimii noastre...

Mircea ALBULESCU

■

E o artă să iubești, certîndu-te... Și totuși...
(Vară sentimentală de **Francisc Munteanu**
Cu **Emil Hossu** și **Rodica Mureșan**)

Insomniile scenariului

Da! Mereu la ordinea zilei: scenariul

Scenariul — un text literar îndrăgostit de Cinema — îl numea cineva, parafrazîndu-l pe Barthes. De fapt, o literatură care nu ar exista fără Film. Ea nu respiră decît pe ecran. Cum respiră ea în filmele noastre? Cum expiră şi mai ales cum inspiră?

Pentru a nu plictisi

Ce e simplu e în literatură, unde foloseşte limbajul învăţat de-acasă, din anii lungi de şcoală, din cărţile care sînt la îndemînă lîngă tine, în rafturile bibliotecii.

Pe cînd în film trebuie să vorbeşti o limbă în care întîi vorbeşti singur şi cu această limbă cu care vorbeşti singur, ca într-un vis, să fii înţeles înainte de-a face film, de alţii care visează poate **altfel.**

Tu visezi anumite culori, anumite obiecte, anumite întoarceri de cap şi zîmbete, intonaţii, care nu pot fi exprimate nici într-un scenariu, nici într-un decupaj, pentru că dac-ar fi, dacă s-ar putea, ce rost ar mai avea să te mai chinuieşti pe urmă atît, ca să pui totul în imagini vii?

În literatură, imaginea e direct vie, în scenariu ea e o imagine născîndă, o imagine virtuală, care este de-abia pe drumul exprimării, nu exprimată. În scenariu, limbajul nu este gata. Limbajul e pe drum, cum s-ar zice. De fapt, scenariul e un laborator, un fel de mesaj de taină, o formulă de alchimist în căutarea nobilului metal, care se tot ascunde şi pe care crezi mereu că-l vei obţine din fierul simplu şi posac.

Iar, virtualitatea lui nu este într-o comunicare directă, ci într-o comunicare mediată de un geam prin care nu se aude, ca atunci cînd vezi pe cineva vorbind la telefon, într-o cabină, şi-ţi aştepţi rîndul. E acolo ceva străin, ceva în care nu te poţi amesteca, o virtualitate ca într-un vis frumos.

(Trebuie să mărturisesc aici că am parafrazat oarecum, idei după Albert Camus şi Ingmar Bergman... şi hoţul care a mărturisit sursa, poate să fie pe jumătate iertat...)

Iar virtualitatea cinematografică — să zicem — a unei opere literare... Dacă vrei, ecranizînd acea operă, să te foloseşti de valoarea unor pagini doar ca de-un paşaport pentru a trece de vămile gusturilor, mi se pare mult prea puţin...

Trebuie întîi de toate să te supui acelei opere. Nu e suficient să-i găseşti doar „cinemele", adică posibilitatea ei de o obiectualizare cinematografică prin personaje, ambianţă, recuzită şi doar să le filmezi pe acestea prin reţele sigure de expresivitate, provenite dintr-o unghiulaţie neobişnuită, dintr-o iluminare ciudată, dintr-un costum bogat, dintr-un decor eventual şi mai bogat, sau chiar extravagant.

Nu. Nu e suficient. Cred că trebuie să faci cum a făcut Stere Gulea în **Morometii,** care este rodul unui contact înfiorat cu lumea marelui prozator, cu ideea exprimării ţăranului român ca entitate simbolică, într-o ambianţă de o tulburătoare, expresivă autenticitate.

Sau să-nţelegi, că **Iacob** nu este numai ce este, este ceea ce reprezintă minerul, chiar şi tatăl şi soţul, şi visul fericirii fiecărui om, totul într-o lume dificilă, chiar foarte dificilă...

Şi dacă tot am parafrazat mai sus, am să mă opresc aici, considerînd că nu trebuie spus chiar totul, aşa cum credea şi Voltaire, care a scris, undeva, că el cunoaşte secretul de a fi plictisitor: spunînd totul...

Deci, să ne limităm, să nu spunem totul, cred că nici scenariul nu spune totul, el doar ne inspiră, ne face să nu ne spunem totul, pentru a nu ne plictisi pe noi înşine, întîi, şi a plictisi, astfel, cît mai tîrziu pe ceilalţi...

Dumitru DINULESCU

Şi noi sperăm
(Sper să ne mai vedem **de Dumitru Dinulescu**
cu Ileana Harşa Negru şi Valentin Mihali)

Întîmplări din viața unui cineast fără scenariu

Dilema unui autor „total" — Ion Visu

...Nu le-ar fi reproșat nimeni, nimic, dar ei au inventat și o mașină

Să scriu ceva pentru almanah? Cu plăcere, dar ce?

M-am gîndit: pentru Almanah ar trebui ceva vesel, spumos, alert. Dar cît de alert mai poți fi la 50 și... 14 ani!

Pe urmă mi-am amintit că în tinerețe făcusem umor serios, ca să spun așa. Pînă de curînd, unul din amicii mei, de cîte ori venea de la Biblioteca Academiei, îmi strecura conspirativ cîte o „perlă" de a mea, pescuită din publicațiile vremii. — E bună. E tare, frate Ioane, zicea el, așteptînd să-i mărturisesc că nu suflasem o vorbă în autobiografie despre păcatul meu cu muzele.

Dealtfel cu humorul-scuzați cu umorul (mi-e foarte greu să nu zic leafă, uzină și humor; am avut chiar și o nevastă din Gura Humorului, fapt controlabil) — deci cu umorul am intrat și în gazetăria serioasă, prin 1948. Eram ostaș în termen și odată pe săptămînă îmi purtam bocancii cazoni pe scările „României Libere", pe Sărindar, unde se afla redacția „Pițigoiului" (o cameră) salutam reglementar și-i predam lui Nell Cobar „producțiile": sonete, cronici rimate, epigrame.

Într-una din zile aterizez acolo fără uniforma gri-bleu a transmisioniștilor aero. Pițigoii toți pe mine: — Ești în permisie? — Nu, zic, sînt lăsat la vatră.

Era în '48, băgați de seamă, perioadă de schimbări profunde; se cereau oameni noi și în presă — așa că m-am pomenit angajat pe loc la „România Liberă", alături de atîția mari gazetari ai vremii: Nicolae Bellu, Costin Murgescu, Florica Șelmaru, H. Dona, Al. Cornescu, Aurică Dumbrăveanu, Mihai Popescu și alții. Gopo — care făcuse și el armata la Transmisiuni-Aero — era și el acolo, înalt și optimist (mamă! ce nuduri mai făcea în timpul ședințelor!) Era și Catrinel — sau poate că ea a venit ceva mai tîrziu, nu sînt sigur; ce țin minte bine e că era a naibii de frumoasă!

Ce școală bună — pentru un viitor documentarist a fost gazetăria făcută atunci! Scoteam zilnic două ediții ale ziarului, plus „Magazinul", plus pagina duminicală de umor — la care colaboram intens.

•

Cine știe ce reminiscență veselă din acele vremi mi-a dat ghes să scriu acum trei sau patru ani un scenariu de film documentar intitulat... „Fără scenariu".

Titlul nu era deloc gratuit. Porneam de la o idee frumoasă și anume: că oriunde ai poposi azi, cu aparatul de filmat, poți descoperi lucruri interesante; că adică (teoretizam eu) orice „felie de viață" am tăia din activitatea unui colectiv de muncă nu se poate să nu dăm la iveală fapte uneori mai elocvente decît cele obținute prin mijlocirea unui scenariu. Care, îndeobște, o mai aduce din condei, cum se spune.

Titlul nu era, deci gratuit, dar scenariul era gata-gata să fie. Și asta pentru că (mi s-a spus) nu se putea plăti ceea ce singur afirmam că nu există!... Ce-a urmat a fost ceva de coșmar: după zile și nopți de chin sufletesc, de îndoieli și hotărîri repede abandonate, într-o clipă de totală confuzie am făcut ceea ce, sînt sigur, nimănui nu i-ar fi dat prin gînd să facă: am sacrificat ideia și am încasat onorariul!

Ne-am dus, asadar, la filmare, cum se duce toata lumea, cu scenariul și cu tot calabalîcul-aparat, trepiede, reflectoare. Și nu oriunde, ci la Întreprinderea de Mașini Grele București unde fusesem în prospecție cîteva luni mai înainte, și unde organizasem în mare, lucrurile.

Prima surpriză: omul cu care trebuia să începem, eroul nostru, mare specialist IMGB, autorul mai multor aparate complicate, era plecat puțin în delegație la „General Electric",-colea, peste Atlantic. Țin minte cum se recomandase cînd mi-a fost prezentat: Ștefan Valeriu. Și cînd a văzut mirarea noastră, adăugase repede: — Firește, fără nici o legătură cu cel din piesa lui Sebastian...

Acum, ia-l de unde nu-i. Dealtfel, chiar dacă ar fi fost nu puteam începe cu el: șeful de producție al filmului zicea că trebuia să tragem mai întîi cadrele largi, cu toată lumina, pentru ca apoi să putem da drumul la cîteva reflectoare, în scopul economiilor la deviz. Nu vă mai spun că în timp ce eu căutam altă posibilă „felie de viață", operatorul își și manifestase personalitatea zicînd: — Aici începem! Și a dat dispoziție ca reflectoarele să fie montate la presa de 1200 de tone. Un colos cît blocul în care locuiesc, de 10 etaje, și care apucă între fălcile lui alți coloși de metal incandescent și face din ei ce vrea: arbori cotiți pentru vapoare, rulmenți pentru escavatoare-gigant și alte minuni de genul ăsta.

Spectacol, nu gluma. Să tot filmezi. Și operatorul chiar filma de zor, secondat cu sîrg de electricienii care știau că atunci cînd se termină pelicula se termină și filmul.

Ce face însă regizorul? El caută să mai salveze ce se mai poate din scenariu. — Meștere Bobe, era aici un băiat așa și așa... — E schimbul trei. Intră la 11 noaptea. Dar am acolo, la pat-forjare, un băiat bun.

Chem operatorul, ne consultăm: băiatul nu e prea arătos; cam slăbuț, cum nebărbierit, Meșterul ne spune însă că Moise Marian nu prea are cînd să se bărbierească. E student în anul I la Electronică, la curs seral. Ne facem autocritica și-i tragem băiatului un prim-plan mai ceva ca lui Redford.

Peste drum de el, la pupitrul operatorului de presă, un alt tînăr: Urlea Adrian. Tot de 24 de ani, dar bărbierit și pus la punct ca în ziua cununiei — deși aflăm că și el e student, și încă în anul V, la Metalurgie.

Frumoși băieți. Și pricepuți. — Sînt de soi, eu așa le spun, zice meșterul Bobe. Care n-a fost de soi — n-a rezistat, a luat-o din loc. Aici e răspundere mare, o tonă de oțel face cît o Dacie. O piesă d-asta, chiar și un milion. Dacă o rebutezi, poți să albești pe loc.

Dar oamenii? Cum să faci să nu dai rebuturi în munca cu oamenii? Vorbim acum cu maistrul Pantiș de la presă. Un bărbat frumos, prin mîna căruia au trecut aproape toți tinerii secției. Începe cu o glumă. E supărat că doctorul nu-i permite să bea vin decît în două ocazii: cînd mănîncă sarmale, și cînd nu mănîncă sarmale... Apoi ne spune povestea lui D.N. Băiat ascultător, respectuos, meseriaș bun, a făcut profesionala în uzină și a făcut-o bine. Era operator la pat-forjare cînd a început deodată să dea îndărăt. — A lipsit odată, a venit altădată nedormit — era să facă o boacănă cît el de mare — a lipsit apoi trei zile la rînd, pînă ne-am pomenit cu Miliția la noi. Ce mai, flăcăul se înhăitase cu niște derbedei, „hai mă, să cîștigi și tu un ban mai ușor", mai o băutură, mai una-alta, și iată că a dat de bucluc băiatul. A fost condamnat, dar s-a purtat bine și a venit din nou la noi. Marinică! Ia vino mai, flăcăule, pînă aici!

→

Marinică vine degrabă. E un băiat subțirel, delicat, nici nu-ți vine să crezi că are 27 de ani și a fost acolo unde a fost. Meșterul îi spune o treabă de-a lor și băiatul pleacă repede. S-a prins că vorbeam de el. Mie mi-a plăcut flăcăul, dar operatorul nu e încîntat. Cred că „subiectul" a priceput.

Cînd punem lumina și aranjăm totul ca să-l filmăm pe D.M., flăcăul nicăieri. — S-a învoit, astăzi își ia mobilă. E programat — ne spune tînărul care l-a înlocuit la pupitru — și noi înțelegem ce era de înțeles.

În felul acesta scenariul nostru se ducea încet-încet pe apa Sîmbetei. Cu cei doi băieți de la cuptoare, Victor Niță și Marian Șandru, am pățit cam la fel. Aștia doi făcuseră cîndva un adevărat act de eroism: au stat în uzină 48 de ore fără întrerupere, lîngă cuptor urmărind o piesă care trebuie supravegheată minut cu minut. Foc, dogoare, oboseală... Descrisesem isprava destul de bine în scenariu, dar acum ce era de făcut? Băieții erau acolo, erau frumușei, dar — zicea operatorul — nu fac aproape nimic. Și era adevărat: nu se aruncau de undeva, nu coborau pe lanțul macaralei, nu mergeau în mîini. Doar, cînd și cînd, mai apăsau pe cîte un buton sau cercetau cu privirea vreun indicator de temperatură. — Ce-ai vrea? îi zic eu enervat, operatorului. Să alerge pe patine cu rotile prin hală, ca filatoarele japoneze? Și pot să vă spun că omul nu părea deloc oripilat de idee, ba chiar parcă i-ar fi surîs.

Dar la filmare e ca la fotbal: ratezi ocazii clare și marchezi cînd nici nu te aștepți. I.M.G.B.-ul are foarte mulți tineri. Media de vîrstă a uzinei e mai bună decît a multor echipe de fotbal: cam 25 de ani. Teoria „feliei de viață" și-a arătat curînd roadele: în locul tinerilor pe care îi cunoscusem cîndva — care lipseau acum din diverse motive — am descoperit pretutindeni alți tineri la fel de pricepuți și apreciați.

Țin minte doi ingineri de la proiectări, așa de tineri că s-au prezentat școlărește, ca la catalog: Vișinescu Ion și Seceleanu Cezar. Unul era mecanic și celălalt electronist-dar nu sînt sigur care era mecanic și care electronist. I-am filmat în hală, lîngă mașina inventată de ei, fiindcă, deși proaspeți absolvenți, nu s-au mulțumit numai cu sarcinile curente de serviciu. Aveau destule și nu le-ar fi reproșat nimeni, nimic, dacă nu inventau și o mașină. Ei au fost însă de altă părere, iar mașina făcută de ei, pe bune, avea performanțe superioare celei de import.

Ce să mai spun de tinerii de la turbina de 330 megavați? Artiști adevărați. Sau de cei de la Laboratorul de încercări? Unul din ei făcuse liceul cu băiatul meu cel mare (atunci am aflat) și era acum cel mai bun specialist în echilibrații de rotoare (îmi pare rău că i-am uitat numele, Viorel și mai nu știu cum) M-am bucurat de reușita lui de parcă ar fi fost a băiatului meu.

Filmam de zor, filmam cu pasiune, cînd, deodată, văd că operatorul îmi face semne discrete spre casetă: s-a terminat pelicula. Eram disperat.

Lumina ce vine (și) dinăuntrul talentului cu Irina Petrescu și Gheorghe Dinică.

Tocmai descoperisem un om foarte interesant așa că am venit lîngă operator: — Nu mai ai peliculă chiar deloc? Nici măcar pentru un plan? Dar operatorul își strîngea deja uneltele Era foarte pornit. — Nu, numai am nici măcar pentru o „fărîmitură" de viață, nu pentru o felie...

Asta a fost tot. Electricienii au strîns utilajul. Operatorul și-a suflat cu grijă obiectivele și le-a rînduit în cutii, iar șoferul, apărut și el, ca prin minune, era de o veselie debordantă, ceea ce însemna că e gata să ne ducă acasă.

Atîta lucru știa și el: s-a terminat pelicula, s-a terminat filmul.

Ion VISU

ridendo...

Imperturbabila triadă

Scenaristul e un tip mic, firav, timid, cu un nivel cultural satisfăcător (două licențe și un doctorat), plus cîteva eseuri împrăștiate neglijent prin reviste. Regizorul e un tip bărbos, colericc, dar paradoxal, blînd și iertător ca un bunic de dinaintea primului război mondial. Poartă și el povara a două diplome de absolvire și a douăsprezece filme. Nivelul cultural — acceptabil. Producătorul delegat al Casei de filme numărul 2 este o fată subțire, delicată, amabilă, cu părul șaten cu șuvițe blonde (sau blond cu șuvițe șatene), și cu secția de filmologie la bază, tobă de carte și de cinema, burdușită (ce cuvînt îngrozitor!) de proiecte și visuri privind dezvoltarea cinematografiei mondiale.

Cei trei, extrem de politicoși unul cu celălalt, vorbindu-și cu „stimate", cu „maestre" și cu „dacă nu vă supărați", au citit niște foi dactilografiate la două rînduri, iar acum se străduiesc să-și unească eforturile pentru a realiza o operă cinematografică valoroasă și originală. Scenaristul vrea să dea greutate cuvîntului, el știind, din experiențele anterioare (proză, versuri și eseuri), că impactul asupra publicului îi are cuvîntul. În versiunea literară a scenariului, vorbele curg și curg, cînd unduios, cînd năvalnic, în orice caz copleșitor, ceea ce-i face pe blîndul bunic de dinaintea primului război mondial să-și schimbe mereu culoarea — alb, roșu, vînăt, ca o peliculă proaspăt ieșită din laboratorul de la Buftea. În sfîrșit, fixat pe o nuanță violacee, regizorul întrerupe avîntul verbal al scenaristului, îi smulge acestuia impactul de la gură și-i tran-

O lumină la etajul X de **Malvina Urșianu**
Imaginea: Sorin Ilieșiu)

Foto: Victor STROE

Citind printre rînduri

Reflectînd la complexitatea uriașă, aș spune, a drumului de la cuvînt la imagine, mărturisesc sincer că abordarea teoretică a acestei pobleme mă copleșește oarecum, chiar dacă problema în dezbatere este vitală pentru un cineast. Nefiind un teoretician ci un practician al filmului, nu îndrăznesc decît să-mi exprim unele gînduri sau, mai corect spus, frînturi de gînduri, inspirate de o insuficientă (deocamdată) experiență profesională.

Cred că trebuie să pornesc de la idea că scenariul literar, și îndeosebi cel regizoral, cuprinde — sau ar trebui să cuprindă — nu numai „inventarierea" elementelor esențiale ale conținutului viitoarei imagini de film, dar și „aerul" acestor componente figurative, parte din ideea imanentă fiecărui cadru. Și — ceea ce este și mai important — a conexiunii lor în timp. În consecință, nu cred că există o corespondență imediată între înșiruirea de cuvinte înscrise în scenariul de film și imaginea cinematografică respectivă. Consider că, în primul rînd relațiile dintre „cuvintele", „propozițiile și „frazele" unui scenariu, dintre cadrele și secvențele lui, sînt cele care dau naștere anumitor stări, ambianțe și circumstanțe vizuale și, în ultimă instanță, unor anume idei. Aceste relații, extrem de complexe și, mai ales, subiectiv interpretabile, sînt cele care constituie acel „ceva" nedescriptibil și nedefinibil, acel **„increat"** aș zice, din care se va naște, în condițiile concrete date, o anumită imagine cinematografică. Cu alte cuvinte, germenele viitoarei imagini de film poate fi căutat „citind printre rînduri" imaginea „scrisă" din scenariu. Drumul cuvîntului înspre imagine este deschis astfel, printr-o aproximativă conturare mentală a viitoarei imagini. Apoi, imaginea tinde să se autodefinească, să se cristalizeze în „ochii minții", în funcție de datele pre-cunoscute ale filmării.

Lungul drum al cuvîntului înspre imagine, se apropie de final în momentul filmării, la locul filmării, într-o „mică infinitate" de factori-surpriză (benefici sau, mai frecvent, malefici), în care imaginea mentală se cere a fi „retușată", adaptată, reconsiderată sau chiar înlocuită cu o alta, concepută volens-nolens „ad-hoc". („Devenirea" cuvîntului în imagine este de multe ori viciată de condiții improprii în momentul filmării. Nedorind să devin „prozaic", renunț la enumerarea nedoritelor condiții...).

Și toate acestea pentru că filmul este o artă „ingrată"... Mai ales atunci cînd atributul „artă" este luat în serios (...Rara avis).

În sfîrșit imaginile vizual-auditive ajung pe ecran, în fața spectatorului. Acum, aceste imagini se re-abstractizează în conștiința acestuia. Spectatorul, prin prisma sensibilității și inteligenței sale, re-vede și re-aude **ideile** re-născute pe ecran: această miraculoasă fereastră-oglindă, detașare și atașare de noi înșine, întru noi înșine.

Și, poate, „lungul drum"... nu se termină aici. Ca un ecou, uneori, imaginea de pe ecran revine și renaște în inima spectatorului.

Deci... „a vedea idei": iată profesiunea de „fermecată" (și fermecătoare) credință a cineastului...

Sorin ILIEȘIU

---

sferă hotărît în zona imaginii. Numai niște troglodiți care habar n-au ce-i filmul — spune el cu blîndețe antebelică — mai pot susține că lumea vine la cinema pentru vorbe! (Spune **vorbe** cu tonul cu care ar spune **cule ruginite...**). Nu, decide el, imaginea trebuie să rămînă curată! (Cuvintele, se știe, murdăresc pelicula...) Dacă o fi și-o fi nevoie, băgăm ceva texte din off. (Offul, cu doi f, este un neologism care vine din afară...). În cinema, i se explică nu fără bunăvoință, scenaristului, impactul îl realizează imaginea. Delicata producătoare delegată cu șuvițe blonde sau șatene, care, prin funcția sa e obligată să știe mai mult decît ceilalți doi la un loc și încă ceva pe deasupra, mută impactul, cu mîna forte (n-ai zice, la atîta delicatețe...) în domeniul ideaticii. Da, zice ea, și cuvîntul și imaginea își au rolul lor (cît de frumos și de clar: își au rolul lor!) în film. Dar impactul nu se obține (cîți se străduiesc să obțină un impact și abia-abia dacă reușesc) fără... Fără ce? În sfîrșit, toată lumea știe despre ce e vorba, așa că explicațiile nu-și au rostul. (Minunat zis" nu-și au rostul!") După ce a plasat impactul acolo unde se cuvenea, delicata producătoare delegată îi privește pe cei doi ca pe niște copilași neștiutori, inocenți, care și-au încurcat pentru o clipă jucăriile.

Aparent perfecta și imperturbabila triadă hegeliană (vă amintiți, nu, teză-antiteză-sinteză) se tulbură totuși. Scenaristul ține ca la ochii din cap la fiecare din replicile scenariului (toate au un rost bine definit, nimic nu e pus la întîmplare), regizorul vrea să le convertească în imagini și să scape astfel de pălăvrăgeală, iar producătoarea delicată aruncă în balanță argumentul hotărîtor: eu vă dau banii, așa că... (deși nu are în buzunar decît treizeci de lei cu care urmează să-și cumpere un ruj de buze).

Dialogul se încheie indecis, cei trei căzînd de acord să se mai întîlnească o dată. Problema **impactului** rămîne deschisă. Și cînd te gîndești că fără neologismul ăsta obraznic totul ar fi mers ca pe roate!

Dumitru SOLOMON

Știința și arta emoției

Semnificații cu colombe: *Înghițitorul de săbii* de Alexa Visarion, cu Leopoldina Bălănuță și Mircea Albulescu

Cît despre densitatea cadrului...

Termenul nu este omologat de manualele de specialitate, dar problema există. Multe din filmele văzute de noi (ale noastre și ale altora) suferă de un soi de rarefiere (a ideii, a fluxului emoțional, a imaginii decolorate — dar nu la propriu, a lipsei de mișcare, mai ales de mișcare a sensului, etc.). S-ar putea spune că aceste filme suferă de boala rarefierii care nu e, de fapt, decît un pseudonim pentru plictiseala produsă în sală. De aceea ne permitem să adresăm unor cineaști importanți această întrebare nu tocmai ortodoxă (din punct de vedere al terminologiilor în curs):

Ce importanță are pentru dumneavoastră densitatea cadrului?

Lumina, culoarea, decorul...

În timp ce-și creează filmul, cineastul este confruntat în permanență cu necesitatea unei eficiente comunicări cu spectatorul său. Printre semnele convenționale la care apelează în acest scop, unul din cele mai importante a fost și rămîne cadrul cinematografic.

La proiecție, filmul care ne reține atenția pare un șuvoi neîntrerupt de imagini, cînd, de fapt, el se constituie din imagini care apar și dispar pentru a face loc să apară apoi imaginea următoare, cadrul următor. În esența lui, cadrul cinematografic este un mijloc de concentrare a atenției spectatorului asupra a ceea ce este important de văzut și de auzit prin fiecare moment constitutiv al unei mișcări generale. Este, cu alte cuvinte, un mijloc de esențializare. Din moment ce cadrul cinematografic reprezintă un moment de esențializare, există tot

Un cadru dens nu înseamnă un cadru „îngrămădit"

temeiul de a afirma că el nu poate apărea într-un film decît ca rezultat al gîndirii regizorale. În acest sens, un film poate atesta (sau nu) prezența investiției de gîndire regizorală. Iată,

prin urmare, o primă importanță a cadrului cinematografic.

Dacă însă vom încerca să coborîm din sfera abstract-teoretică a problemei spre a ancora în concret, va trebui, mai întîi, să ne punem întrebarea: ce se înțelege prin „densitatea" cadrului? Să sperăm că prin aceasta nimeni nu înțelege că îngrămădind cît mai multe elemente în compoziția cadrului se va obține „densitatea" cadrului. Cu această speranță, încerc să avansez propria-mi înțelegere a acestui concept.

Să stabilim, deci, din capul locului că „densitatea cadrului va fi o noțiune legată mai mult de o calitate decît de cantitate. Un cadru cu foarte puține elemente în compoziția lui — așa-zisul cadru „aerat" — poate apărea mai „dens" decît un altul care adună mai multe elemente (așa-zisul cadru „baroc", să zicem), poate deține calitatea densității, dar această calitate nu va depinde nicidecum de numărul de elemente acumulate în compoziție, ci de cu totul altceva. Acest „altceva" va fi determinat, după opinia mea, de două exigențe importante:

1. Ca realizatorul să nu se mulțumească cu făurirea acelui cadru care-și îndeplinește doar calitatea simplă, funcțională (de a se lega logic și cronologic în faza de montaj cu cadrul anterior și cu cel care-l precede), ci de a dobîndi prin concepție și realizare cadre care pot avea și caracterul de a declanșa semnificații. Cu alte cuvinte, să producă un sens care să-l împingă pe spectator la meditație sau să-l tulbure prin emoție.

2. „Densitatea" cadrului cinematografic mai poate să depindă și de condiția lui plastică. N-ar trebui niciodată să se uite că un cadru nu este numai mijlocul de a comunica un conținut de idei, un conținut, dar că acest conținut se transmite cu mijloacele filmului prin combinațiile „video-audio". Una este atitudinea acelor realizatori interesați doar ca în filmele lor „totul să se vadă și să se audă clar, în rest nimic nu contează" (cum procedau unele filme ale Hollywoodului) și alt film se poate naște din înțelegerea că lumina, culoarea, decorul, costumele, adică plasticitatea filmului, pot duce, după modul cum au fost concepute, la transmiterea conținutului pe cale de emoție artistică, ca să nu mai vorbim despre ridicarea educației estetice a spectatorului la cote cît mai însemnate. În această situație cineastul nu va rămîne un simplu născocitor sau interpret al unor subiecte cinematografice. Pe acest drum el se va apropia de calitatea și menirea lui: creator de film, om care se exprimă prin acele mijloace care sînt atît de proprii artei pe care o slujește.

Lucian BRATU

Trăim prin ochi

De ore în șir mă uit la o fotografie. Un bărbat, îngenuncheat în fața unei fetițe de trei ani, îi sărută degetul mic al mîinii drepte. Tandrețea gestului, sinceritatea bărbatului o uimesc. Instinctiv — pentru că de aici pornește totul în artă — fetița și-a îndreptat coloana, capsorul ei cu păr ondulat s-a înclinat respectuos și parcă așteaptă să fie „încoronată". Contemplîndu-i ochii, am descoperit în ei atîta demnitate, princiară, aș zice, încît numai trăirea unei puternice emoții le-o putea da. Trăia o clipă, poate, la fel de unică, asemănătoare poate primului sărut ce și-l fură adolescenții feriți de întunericul vreunui ungher sau emoția pe care o în-

N-ar fi mai potrivit să vorbim despre forța sugestiei?

cearcă mama ce își duce prima dată cel dintîi copil la sîn.

Trăim prin ochi. Cu cea mai sfîntă credință, m-am uitat în ochii copiilor, în limpezimea luminii lor, în sinceritatea cu care se rotesc mereu, căutînd chipul mamei, ochii ei și numai ai ei, strălucirea soarelui, culoarea lunii, a stelelor care „de ce răsar numai noaptea?" De fiecare dată cînd filmez, mă simt ca în fața unei coli albe și mi-e teamă. Mi-e teamă să nu-mi scape adevărul printre degete. Atunci mă opresc întorcîndu-mă la „primul sărut", la „ochii copiilor", la ai „mamei", la „alfabetul sincerității" — așa am numit ce-m învățat. Ciudat!... Cînd credeam că i-am deprins tainele, tot un copil m-a întrebat: „De ce litera A este prima în alfabet și nu litera V?"... Poate are dreptate, mi-am zis. Cu alfabetul „copiilor" poate Arta ar vorbi mai mult despre Viață, despre Virtute, Vigoare, Visare, Văz, Valoare, Vremuri, Veritas... despre vrute și nevrute?!...

Sigur, totul poate fi considerat o convenție în viață, în literatură, în limbă, în artă... o convenție în care cîntărim și măsurăm cu unități unanim acceptate. Totuși, ceva rămîne în afara convenției. Pentru mine, Tarkovski nu a filmat **Rubliov.** El era Rubliov. Avea sufletul greu încărcat de suferințele poporului din care se născuse. Îl dureau obida, umilința, nedreptatea, batjocura. Într-o dimineață ploioasă s-a trezit din somn, și-a spălat „ochii" cu apa cerului, a îmbrăcat sutana neagră, și-a încărcat traista cu dureri și a pornit-o peste nesfîrșitele pămînturi ale Rusiei, pămînturi apăsate greu de ceruri plumburii. Apoi s-a apucat, fără milă, să răscolească sufletele mujicilor, rănile lor vechi de secole, i-a oblojit și i-a adunat pe lîngă el. Și, cînd cel mai mare clopot turnat într-o groapă enormă a scos primul dangăt, a sunat ca nașterea unei națiuni!

O să-mi spuneți: Convenție!

Da!... Pînă la întrebarea: Cu ce ochi a văzut Tarkovski această lume?... Cu cel rece, al aparatului de filmat, sau cu al sufletului său unic?... Harul artistului care izbutește prin opera sa să emoționeze, să contamineze un

Radiografia unei colectivități: *Lumina palidă a durerii* de George Macovescu și Iulian Mihu, cu Violeta Andrei

știința și arta emoției

grup, o colectivitate care simte, fără echivoc, starea mistuitoare a creatorului ei, iese din convenție.

Și acum, despre ce fel de „densitate" a cadrului să amintesc aici?... Acele cadre cu sute de oameni organizați în trei registre pe verticală sau despre întinderile stepelor pe ale căror ceruri incolore se profilează, uneori, cîte o siluetă ce merge sprijinită în toiag?... Nu ar fi mai potrivit să vorbim de dramatismul cadrelor, de încărcătura emoțională, de idei, de semnificația compozițiilor, de mișcarea aparatului care aleargă de la un chip la altul și vede cu ochii înspăimîntați cruzimea barbarilor ce trec prin foc și sabie totul?... Starea globală a clocotului lăuntric ce-l mistuie pe artist este adevărata expresie a **densității** cadrului. Nu numărul elementelor introduse în compoziție dau dramatism sau densitate cadrului, ci semnificația lor, forța sugestiei, vigoarea semnului pe care îl arunci în joc. Uneori, o fîntînă cu cumpănă văzută undeva, departe, cu cer spălăcit și doi ciulini care se rostogolesc duși de vînt peste o cîmpie uscată spun mai multe despre sărăcia locului, decît o sută de țărani în zdrențe și opinci. Alteori, simplificînd formele și tonurile cadrului, concentrînd întreaga suprafață a ecranului asupra elementului primordial, cum o face Dan Pița în debutul filmului **Pas în doi**, forța de sugestie a graiului cinematografic, pornit dinăuntrul artistului, devine atît de imprevizibil în semnificații, încît atinge unicitatea. Omul se măsoară cu sine, își caută proporțiile în universul în care trăiește, se compară, se autodefinește. Un pictor celebru al secolului trecut își sfătuia elevul: „Desenează cît mai fidel spațiul dintre obiecte și vei obține valoarea perfectă a subiectului pînzei tale".

A șaptea artă — filmul — trăiește numai printr-o stare ce se naște mai întîi în ființa artistului, care, delimitînd fidel spațiile dintre obiecte (așa cum își sfătuia maestrul, elevul), le îmbibă cu simțămintele proprii structurii sale. Așa apar momente încărcate de mari semnificații, ca moartea lui Petre Petre din **Răscoala** lui Mircea Mureșan în care, odată cu ultima suflare a eroului — cu ochii dați peste cap, pămîntul se „răstoarnă" de parcă s-ar răsturna o lume întreagă, un ideal pentru care s-a sacrificat; sinceritatea cutremurătoare și nemuritoare pe care o vom descifra mereu în ochii lui Amza Pellea în secvența „interogatorului" din **Puterea și Adevărul**, filmul lui Manole Marcus; forța multor secvențe din **Prin cenușa imperiului** de Andrei Blaier. Și cîte alte exemple aș putea cita ca argumente — neuitînd nici **Pădurea spînzuraților** — în afirmația definitivă că „densitatea cadrului" nu poate fi discutată sau analizată în sine, ci făcînd parte din imensul arsenal de mijloace prin care se exprimă cinematograful. Ba, mai mult: forța și fierbințeala cu care artistul, avînd ceva de spus, ține aparatul de filmat în mînă; sinceritatea ochiului său care, cu acuitate, vede tot ce este în jur, universul uman care îi atrage ființa ca un magnet, tandrețea sau durerea cu care răscolește sufletele eroilor, viața, perseverența cu care caută răspunsuri la noianul întrebărilor ce-l mistuiesc, dorința de-a îndrepta ce-i strîmb... din toate el naște opere încărcate de starea inconfundabilă a structurii sale moral-umane, definindu-și stilul, personalitatea. Sînt singurele opere ce rezistă timpului...

Analizate sever, aceste opere, în oricare din cadre, vom descoperi desigur, o densitate „în sine". Dar rămîne în sine, dacă nu-i recunoaștem semnificația în suită, în dinamica filmului, în întregul prin care harul artistului reușește să ne emoționeze pînă la suferință. Sau pînă la exaltare.

Nicu STAN

Lapidar!

Ce înseamnă pentru mine „densitatea cadrului"? Însăși viața imprevizibilă care pulsează pe fundalul acțiunii.

Nicolae MĂRGINEANU

...ceea ce nu se aude

Ni se propune tema „Raportul dintre densitatea cadrului și muzică". Mărturisesc că mi se pare dificil de abordat un asemenea subiect, în limitele unui spațiu tipografic atît de restrîns. Ce pot spune este că nu se poate detașa un cadru, din întreaga succesiune de fotograme ce alcătuiesc un film. Totul este condiționat de ceea ce aș denumi „efectul global" generat de o multitudine de elemente a căror individualitate este, deseori, neconștientizată în procesul de re-

Atenție la „efectul global"!

ceptare. Muzica este unul din aceste elemente și se poate teoretiza mult asupra posibilităților sale multiple de „a fi". Ea poate să nu se audă (este vechi sloganul „muzica de film bună este cea care nu se aude". Da. Dar în situația în care, afirmîndu-se, ar deranja prin ostentație). Poate să existe ferm, în momentul în care are datoria să genereze ea însăși o idee. Mai poate fi prezentă în ipostaza de element structural al unei construcții sonore speciale, ce include și zgomotele. Poate să se găsească în chip de comentariu sau de personaj efectiv, ca o voce perfect individualizată, precum eroii întîmplărilor de pe ecran. Și, de asemenea, este posibil să ac-

...dar și un dram de pitoresc:
Un echipaj pentru Singapore
de Ioan Grigorescu și Nicu Stan,
cu Gheorghe Cozorici și Jean Constantin

Greutatea specifică a marilor actori: Valeria Seciu și Ștefan Iordache în *Bună seara, Irina* de Tudor Mărăscu

ționeze ca element complementar al structurii principale... Ar fi nesfîrșită o ipotetică listă a funcțiilor pe care le poate îndeplini muzica în film și a raportului în care se situează ea față de densitatea cadrului, deoarece... Deoarece ea nu are voie să-și desprindă glasul din întreg, acest întreg constituit din atît de multe căi ce vor să ajungă la mintea și simțirea spectatorului. De aceea, mă repet, rezist tentației de a-mi urma în voie șirul gîndurilor, insistînd, totuși, asupra faptului că arcul dramatic ce domină cadru cu cadru un film — arc ce este de dorit să fie cît mai logic și echilibrat construit — obligatoriu trebuie să includă în el și muzica. Indiferent de ipostaza în care ea se află.

Cornelia TĂUTU

Obsedantul dreptunghi

De-ar fi fost romb, triunghi, cerc, măcar trapez...

Dar nu, ecranul, fie el mai mic, mare sau și mai mare, printre alte împrumuturi pe care le-a făcut de la teatru (și căruia, din păcate, i-a rămas debitor pînă acum), i-a împrumutat, în primul rînd, forma și proporția cadrului scenei (italiene). Adică dreptunghiul și proporția 3/2.

În context! Totul trebuie judecat în context...

Notele muzicale sînt șapte, „minunile" lumii mi se pare că tot șapte au fost, artele s-au străduit și au devenit și ele, la rîndul lor, mult mai tîrziu, șapte. Dar do este do și re este re, piramida lui Keops este a lui Keops și este piramidă, și grădinile suspendate ale Semiramidei au fost grădini, și încă ale Semiramidei. Pe cînd a 7-a artă, rudă săracă a celor șase — filmul este, printre altele, și teatru. Așa cum, cîteodată, teatrul este și film.

Cînd, după mai multe spectacole de teatru, încerc să mă relaxez făcînd film sau invers, aceeași formă mă urmărește, îmi provoacă insomnii sau coșmaruri: dreptunghiul.

Și ca să mă păstrez în limitele „dreptunghiulare" ale subiectului, coșmarul, mereu același, este și el un film, dar de... animație, și începe, invariabil, cu un dreptunghi alb pe un fond azuriu (... cu spade?).

Atunci cînd spațiul delimitat de cele patru laturi este inspirat organizat, fie că este vorba de film sau de teatru, dreptunghiul rămîne dreptunghi și coșmarul încetează, devenind insomnie creatoare.

Cînd, însă, densitatea cadrului, adică dispunerea elementelor componente în interiorul lui (actori, decor, recuzită, spațiu liber), profunzimea cadrului (planurile 1, 2, 3 ș.a.), intensitatea emoțională, durata în timp, sunetul în interiorul celor patru laturi, etc., mi-au scăpat din vedere, coșmarul continuă. Mă trezesc (vorba vine) în interiorul dreptunghiului, care începe să-și modifice forma, scrîșnind din toate cele patru colțuri, pînă devine o dureroasă și nesemnificativă linie dreaptă. Fondul azuriu se întunecă a furtună (spadele se încrucișează și fulgeră?). Rezultatul — insomnie re-creatoare.

Și atunci îmi iau ghiozdanul, tăblițele (alte dreptunghiuri), buretele și abecedarul și mă întorc iar la adevărurile elementare ale acestei meserii la care atît de multă lume se pricepe. Și-mi aduc aminte, bunăoară, că

„Culoarea" observației de viață: *Niște băieți grozavi* de Cornel Diaconu, cu Geo Costiniu și George Mihăiță

scena reprezintă, de fapt, un plan general de-a lungul a două-trei ore în care decupajul nu beneficiază de avantajele filmului (în speță de la planul detaliu pînă la planul general) și acest unic plan (cadru) trebuie organizat întru densitate, după legile specifice și teatrului. Ca de exemplu: prin contrapunct, mult mai semnificativ-densă poate fi, la un moment dat, scena goală. Și, atunci, plecînd de la acest adevăr elementar, în finalul spectacolului meu cu „Slugă la doi stăpîni" de Goldoni la Teatrul de Comedie, am adus în scenă toate personajele piesei, într-un ritm nebun (și, totuși paradoxal, nu acest tablou este relevant pentru densitatea în cadru!), numai pentru a marca momentul cel mai semnificativ al reprezentației în care scena, după dispariția acestor personaje, rămîne goală, statică. Și, deodată, undeva în mijlocul ei, deabia ghicit, în raza unui reflector, Truffaldino își mișcă încet o mînă. Și în visul meu de după, dreptunghiul a rămas dreptunghi, nu și-a modificat forma.

Și cînd, după acest spectacol, ca să mă relaxez „activ", am început lucrul la filmul **Miracolul**, mi-am luat iar ghiozdanul și am nimerit din dreptunghi în dreptunghi, din vis în vis, din adevăruri elementare în alte adevăruri la fel de elementare. Cum că o secundă de film înseamnă 24 de fotograme și că o fotogramă în plus sau în minus (deci a 24-a parte dintr-o secundă) poate scădea sau intensifica densitatea emoțională a cadrului. Cum că, atît de importantul plan detaliu, trebuie gîndit ca detaliu semnificativ al întregului care înseamnă filmul. Cum că un cadru în care, într-un deșert de nisip, apare la orizont o moară de vînt, este mult mai dens decît același cadru în care mai apar și patruzeci de mașinării. Cum că legea contrapunctului... Cum că...

De-ar fi fost romb, triunghi, cerc sau măcar trapez...

Tudor MĂRĂSCU

Dincolo de privire

Densitatea cadrului — iată o temă ce poate naște polemici, încercîndu-se o definire a esenței cinematografice: cea a comunicării bazate pe imaginea în mișcare. Densitatea unei pagini filmate înseamnă, de multe ori, altceva decît acea a unui discurs. Aparent, labirintul cuvintelor, aglomerarea lor într-o frază te poate duce cu gîndul la starea densă oferită cititorului avid de emoție, de sens, de semnificație. Spun aparent, pentru că zona eliptică nu trebuie omisă, în puține cuvinte poți fi, uneori, mult mai profund, mai dens, mai plin de sensuri, stabilind nenumărate punți informative și emoționale. Există, însă, în zona filmată, sensul dincolo de cuvînt, emoția dincolo de zona obiectuală propusă, există alambicarea sau simplitatea dată de imagine, sunet, succesiune de planuri, mișcări elegante sau incisive de aparat, un summum de mijloace necesare unui discurs cinematografic. Pentru că mereu am asociat densitatea unui cadru sau a unei secvențe cu densitatea (în sensul bogăției) opiniei unui autor. El, creatorul, nu ține la stabilirea ei, nu-și inventariază sensurile, nu-și anticipează recepția. El, creatorul, are ceva

O imagine „goală" poate fi mai bogată decît una cu o cohortă de figuranți

de spus. Are de spus o poveste, o simplă poveste, așa cum afirma Antonioni drept răspuns la eticheta cu „cinema-ul alienării" — „Eu relatez povești, iar această etichetă mi s-a lipit, ea este altă poveste, a voastră!" Afirmația merită interes și aplecare, pentru că ea ține de verdict, iar verdictul e dat de receptor — de la cel mai elevat, la cel mai simplu. Densitatea nu înseamnă omiterea lucrurilor simple, firești, alunecarea în cifrări cinematografice lipsite de concretețea realului. Întrebarea Sfinxului era atît de omenesc de simplă și poate tocmai de aceea, pînă la Oedip, nu și-a găsit dezlegător. Frămîntarea hamletiană are șase cuvinte, invocîndu-se verbul primar al trăirii, dar cîte sensuri, temeri și spaime, cîte incertitudini, cîte dense trăiri poate ea să invoce între parnas și dantescul infern. Secvența ultimei cine — nu cea de taină, ci aceea a dezlegării de ultima taină, din **Pădurea spînzuraților**, filmul lui Liviu Ciulei — este o imagine statică, lipsită de muzică și cuvînt, invocîndu-se un gest cunoscut de cînd lumea. Habitualitatea devine însă ritual, staticul înseamnă oprirea în loc a timpului, gesturile — altădată ținînd de un cotidian în care era imposibil de iubit — înseamnă acum suprema tandrețe. Nu, este mai mult decît o cină, este o clipă de dragoste, este o clipă de durere, de resemnare, este o filosofie întreagă, specifică nouă, pornind din „Miorița" și „Meșterul Manole", adică a jertfirii de sine într-o tragică resemnare, atît de unică și de nepătruns în esență. Iată o secvență densă, mai bogată decît toate cohortele de figuranți strînși la un loc, într-o succesiune de planuri. Uneori ajunge o privire, un semn, un loc și un personaj

— remarcabilă secvența din **O lumină la etajul zece** de Malvina Urșianu: femeia, într-un bloc nou, căutînd un om, un interlocutor, o privire, nevoia de căldură, bătînd la fiecare ușă, așteptînd un semn. Asta nu înseamnă că o anumită bogăție a cadrului nu poate să însemne și un gînd dens, un adevărat demers cultural: secvența talciocului din **Bietul Ioanide** de Dan Pița, cu galeria de personaje rătăcite de ele însele, hăituite de neștiința de a se privi și înțelege, de a-și „conștientiza" condiția.

Documentarul, chiar — deși genul a existat mai mult în condiția sa reportericească — a căpătat noi valențe conotative, o bogăție de semne și sensuri, pe lîngă datul strict informațional. De această dată realitatea nu mai este doar enunțată, trecută prin filtrul de sensibilitate al autorului, ci și comentată. Există o filosofare despre destinul uman. „Lecțiile despre fericire" ale **Seraliștilor** (Copei Moscu), pozele trimise de căminiști acasă, imagini despre cum am dori să fim, nu despre cum sîntem **(Aflați despre mine...** de Adrian Sîrbu), micul univers al muncitorilor detașați pe șantiere, care privesc pe ecranul unui televizor luxuriantele păduri amazoniene, zone de neatins, atît de depărtate, dar și atît de aproape de ei. **(Pe unde am fost și am colindat** — Laurențiu Damian) sau universul elegiac, unde nu poți pătrunde nici chiar însoțit de un sfetnic, de o călăuză **(Atelier cu călăuză** — Bose Ovidiu Paștina); ceasornicul timpului, alcătuit din trupuri, pentru că adevăratul timp este cel măsurat de propriile noastre respirații, timp etalon al destinului și trăirii **(În marea trecere** — Mirel Iliescu) — iată momente, doar cîteva momente în care spectatorul *trăiește cu filmul în realitate*, multiplicînd-o pînă dincolo de real.

Bogăția și densitatea unui film înseamnă, în primul rînd, bogăția personalității unui cineast. Mesajul lui spus răspicat. Privirea și reprivirea unei realități, pînă la renașterea ei într-o formă plină de sens. Nu întîmplător un celebru pictor privea cerul, în spatele lui se afla un copac, iar ei picta tocmai copacul. Gestul lui, la prima vedere, era o întoarcere din fața modelului. La prima vedere, însă, pentru că artistul privea poate mai atent nu obiectul propus, ci însăși natura. Cel mai adevărat autoportret al lui Van Gogh s-a intitulat „Lanul cu corbi". Adevărata acumulare a trăirii cuprinsă între „a fi și a nu fi" este *privirea umană*. Or cinematograful a făcut apel tocmai la această privire și invenția ne-a adus foarte aproape visul. Atît de aproape încît am renunțat să-l mai atingem. Ce ne rămîne dincolo de atingere?! Poate doar extazul...

Tereza BARTA

Secvența 13, cadrul 1

Secvența 13, cadrul 1, P.M. pan. urmările, 5 m: „Tînărul iese din bloc, ajunge în stradă și face semn unui taxi". Deci, ceea ce numim, de obicei, cadru de legătură. Și, pentru că mereu ne propunem ca fiecare fotogramă să semnifice cît mai mult, m-am întrebat: „Ce transmit spectatorului în aceste zece secunde de proiecție? Doar simpla informație că personajul iese din bloc și pleacă undeva? Prea puțin. Aceste zece secunde pot fi mult mai bine valorificate pentru caracterizarea personajului, pot fi „colorate" cu observații de viață. Primul cadru din secvența 13 va fi așa: „Tînărul deschide ușa de la intrarea în bloc, făcînd loc unui vecin care se întoarce cu cîinele de la plimbare, ținîndu-l în brațe. Un cîine mare, irascibil, care mîrîie permanent. E clar că tînărul nu are o părere prea bună despre colocatarii canini. Se ferește, izbind involuntar o vecină. Își cere scuze, dar vecina comentează nu tocmai favorabil incidentul. Se grăbește spre stradă, neștiind cum să scape de un tip care are chef de vorbă. Undeva, în planul doi, o locatară face observație copiilor care se joacă la ore nepotrivite. Un alt locatar se erijează în avocat al copiilor. Dialogul celor doi este cel puțin ciudat, mai ales că, în apropiere, cîțiva muncitori răscolesc asfaltul cu un pickhammer, producînd un zgomot mult mai mare decît țipetele copiilor. Ajuns pe trotuar, tînărul face semn unui taxi care nu oprește deși este liber. În schimb, oprește un particular. Dialogul este extrem de scurt și nu-l auzim. Înțelegem, totuși, că nu a oprit din amabilitate și suma cerută este prea mare. Tînărul aleargă spre stația din care tocmai pornește autobuzul, cu lume pe scară".

Cînd „cadrul de legătură" nu e doar de legătură...

Gîndurile mele au constituit o surpriză nu tocmai plăcută pentru echipă, mai ales că în decupajul aprobat nu sînt trecute detaliile de mai sus. Cel mai simplu ar fi ca taxiul să se afle deja în fața blocului, comandat telefonic, și să filmăm doar urcarea personajului în mașină. Simplu, frumos, economic! Discuții prelungite și argumentul „este o concepție regizorală" a primat. Cu un efort considerabil, echipa de regie și echipa de producție au reușit să asigure cele necesare, cu cîteva mici condiții: autobuzul îl avem între 14.00 și 15.00, figurația vine abia la 14,30, cîinele e un cățel, de fapt un pui de șoricar foarte prietenos, copiii vin direct de la școală și nu pot sta prea mult, Dacia pentru „particular" nu se știe la ce oră poate veni, dar trebuie să plece imediat. Compresor cu pickhammer nu s-a găsit; oricum, e mai interesant să-l auzim în coloana sonoră. În schimb, actorul are repetiție generală la teatru și nu poate lipsi decît o jumătate de oră, secretara de platou are examen de conducere auto, recuzitera are copilul bolnav, iar cinemobilul de costume trebuie să plece la studio să alimenteze. Renunț să mai povestesc cum s-a filmat cadrul în cîteva minute (o singură dublă pentru că toți care trebuiau să plece au plecat mai devreme, iar cei ce trebuiau să vină au întîrziat) și cu cîte emoții am așteptat materialul, să nu se fi întîmplat ceva în laborator. Dar totul e bine cînd se termină cu bine! Două luni mai tîrziu, la vizionarea filmului, s-a constatat că mult mai bine ar fi ca secvența 13 să înceapă direct cu cadrul 2. Cadrul 1 e un cadru de legătură, iar montajul modern presupune înlăturarea oricărui „balast" în cursivitatea narațiunii...

Cornel DIACONU

Despre fizică și nu tocmai

Ce semnificație are densitatea cadrului? Pentru mine, rămîne una mai

O reporteră foarte... o reporteră prea... Gina Patrichi în *Proba de microfon*

știința și arta emoției

Pe ecran, doar un cîmp oblu. Importantă e semnificația!

mult fizică. Ca mai toate celelalte noțiuni concrete, cînd le adaptăm abstractului; ca mai toate celelalte noțiuni fizice, cînd le adaptăm meta-fizicii. Adică artei.

Da, desigur, tot astfel cum discutăm despre lungimea bătăii unei idei artistice, dar n-o măsurăm cu rigla, ci — slavă domnului! — din ochi, apelînd nu la metri, ci la subiectivitate individuală, tot astfel cum vorbim de greutatea tematică fără s-o exprimăm în newtoni, tot astfel cum amintim de tensiune și intensitate emoțională fără să aducem vorba de volți și de amperi și tot astfel cum n-avem nevoie de litri și grame pentru volumul de idei și cantitatea de artă, sigur că, tot astfel, putem discuta despre densitatea cadrului. Dar, privind-o în sine, vom afla un fel de cîte-boabe-vizual-sonore-pe-cm²-de-fotogramă-avem și dacă asta spune eventual ceva despre figurativul filmului, în schimb nu spune mai nimic despre ceea ce este mai important, adică narativul, semanticul, stilisticul lui. Acestea din urmă nu pot fi privite decît în raport cu întregul.

Vom afla, deci, despre densitatea cadrului filmului „X" că-i mai mare, că-i mai mică. Dar ea este așa, pentru că filmul „X", adică unicitatea „X", a cerut-o așa și nu altminteri și pentru că cei ce stau în spatele filmului au știut că sensurile filmului, atmosfera lui, povestea lui, stilul lui propriu de a povesti povestea, starea ce se intenționează a se crea cer o densitate anume, adecvată tuturor acestora.

Sînt dintre aceia care cred în primatul ideii în film. Sau, mai exact, în faptul că toate ale filmului se ordonează și se adaptează la ceea ce ai de spus. „Ce"-ul acela atrage după sine o anume gîndire asupra narativului, stilisticului, figurativului, adecvată mesajului. „Ce"-urile sînt puține. De la Homer încoace cam nimic nou sub soare, comunicăm nenumărate variante cam ale acelorași idei esențiale. Iar în privința poveștilor care susțin și guvernează aceste idei, Gozzi afirmă că există 36 de situații dramatice posibile. Nici mai mult, nici mai puțin. „Cum"-urile, în schimb, adică felurile în care comunicăm „ce"-ul, sînt infinite. Cîți creatori atîtea moduri. Dar, în ciuda acestui fapt și a spectaculosului pe care îl poate îmbrăca forma, ea se adaptează mesajului, decurge în mod firesc din sensul de comunicat, stă în picioare doar susținută de fond. Iată de ce spun că totul decurge din idee, se ramifică spectaculos pînă la infinitezimal și se regăsește — la o privire atentă — în fiecare gest, nuanță, amănunt. Iar dacă nu se regăsește, acesta este semn că — în respectivul film — nu a existat gîndire artistică atentă și eficientă, că lucrurile se petrec întîmplător, întîmplător ies mai bine sau mai puțin bine și densitatea lui este și ea, — veți observa — pe măsură, întîmplătoare.

Există imagini epurate de orice obiect sau sunet neesențial. Vă amintiți imagini de tipul cîmp întins, oblu, fără nici un element sau cu un singur copac, undeva în depărtare, care sparge monotonia (prin filmele sovietice, de exemplu? Sau imagini, devenite clasice, ca peretele alb, fără nici un element, eventual un om într-un colț iar în coloana sonoră o liniște ființă sau un unic element obsesiv care concretizează și adîncește tăcerea (prin școala poloneză — perioada clasică — de exemplu)? Densitatea este minimă, dar cît de încărcată de semnificații este goliciunea peretelui și lipsa de sunete. Un film ca **Proba de microfon** bombardează permanent ochiul și auzul cu o explozie vizual-sonoră în perpetuă schimbare, în continuă alertă. Obiectele cadrului caracterizează personaje, concretizează drame, singurătăți, aspirații nemărturisite, iar îmbulzeala sonoră este cînd aprofundarea a ceea ce cadrul afirmă, cînd contrapunctul — deseori negarea — a ceea ce vedem. Profesia eroilor filmului cerea o atare întretăiere de frînturi de informații. Înfrigurata căutare a eu-lui, a drumului drept, a adevărului interior despre cel de-alături necesita un asemenea bombardament vizual-sonor. Ritmul alert al firescului vieții (probabil prima ambiție a filmului) cerea o astfel de... densitate a cadrului.

Densități mici, densități mari, le măsurăm și — îmi pare mie — nu aflăm ceva esențial. Căci, dacă e ceva de măsurat, atunci „ceva"-ul nu-i densitatea *în sine*, ci *gradul ei de adecvare la întreg*. Și — mi-aș permite eu să adaug — în cadrul întregului, în primul rînd, gradul de adecvare la sens.

Sabina POP

Partitura plastică a filmului

În unghiul imaginii, raportul dintre expresivitatea elementelor vizuale constituite în limbaj plastic de comunicare și puterea de a condensa și transmite o anume tensiune emoțională ar reprezenta un prim reper în definirea densității cadrului...

Ca parte dintr-un întreg, ca fragment al frazei de montaj, fiecărui cadru operatorul trebuie să-i creeze un rol, potrivit și distinct, să-l înzestreze cu datele unui adevărat personaj, să-i „inventeze" caracteristici „individuale" și expresiile cele mai convingătoare (bineînțeles, în spiritul materiei dramaturgice și în colaborare cu regizorul). A compune inspirat partitura plastică a cadrului în funcție de tema plastică a întregului film și a o interpreta în mod adecvat în timpul și spațiul optim înseamnă să conferi fiecărui cadru acea densitate specifică, măsura valorii fiind în funcție de calitatea și cantitatea de „metal" cuprins în materia artistică, în materia dramatică, în viziunea și opțiunea concepției regizorale. În acest sens, densitatea specifică nu se poate determina luînd ca măsură cantitatea. Estimarea sa este de ordin calitativ estetic, în funcție de capacitatea de expresie, de comunicare, de influențare.

În arta povestirii cinematografice cadrul poate fi cuvînt, frază, fragment de scriitură în imagini. Densitatea pe care o putem numi forță expresivă depinde de talentul și inspirația investite în sinteza artistică, de profesionalismul cu care a fost condus procesul de decantare, cristalizare și prelucrare a materialului nou obținut, de numărul de carate descoperite în minunata lume a interferenței artelor.

O lume fabuloasă, acest film cu atîția neprofesioniști: *Felix și Otilia* de Iulian Mihu, cu importanta contribuție a Elizei Petrăchescu

O clipă calmă într-un film tragic: *Osînda* de Sergiu Nicolaescu, cu Aimée Iacobescu și Sergiu Nicolaescu

Astfel, realizatorii filmului pot spune prin cadru mai mult decît o mie de cuvinte, dar cuvîntul este cel care declanșează puterea de a realiza un astfel de cadru.

Vocație de pictor, de prozator, de poet...

Operatorul, ca autor al imaginii, trebuie să fie elementul catalizator în sublimarea tehnicii în limbaj artistic, în osmoza dintre tehnică și artă. El transpune — creînd corespondentul vizual al fiecărui cadru — efortul și rezolvările artistice ale celorlalți realizatori ai filmului. În primul rînd ale regizorului, scenaristului, scenografului. El pune în valoare creațiile actorilor și e preocupat de influența pe care o are asupra imaginii ritmul și stilul montajului, coloana sonoră.

Aplicînd, într-un limbaj plastic constituit ca expresie proprie, arta iluminării și armoniilor cromatice, a compoziției și a ritmurilor dinamice, arta portretului cinematografic, operatorul de film contribuie, în mod direct, cu fiecare cadru, la unul din momentele cele mai importante ale sintezei artistice.

„Întîlnirea" cu acest moment cere o pregătire continuă, de durată și constanță privind investigarea figurilor de stil în limbajul filmului, nu numai din partea operatorilor, ci, în primul rînd, din partea regizorilor, vizînd și colaborarea acestora cu scriitorii.

În comparație cu arte mai vechi, filmul nu și-a inventat întreaga gamă a figurilor de stil și a expresiilor poetice. Operatorii filmului de azi și ai filmului de mîine vor trebui să aibă nu numai vocație de pictori, vor trebui să aibă mai întîi vocație de prozatori și poeți, pentru a crea acea poetică plastică specifică imaginii de film.

Pentru fiecare generație de cineaști, Ea, Arta imaginii a oferit și va oferi cu generozitate noi teme de rezolvat, noi ținte de atins ce au adus și vor aduce noi moduri de exprimare. Stăpînind și folosind mijloacele tehnice, operatorul a descoperit și limitele lor, limite revelate de aspirația de a se întoarce prin imagine la pictură și poezie. În acest sens, arta imaginii devine parte integrantă din ființa și temperamentul operatorului artist.

Alexandru ÎNTORSUREANU

Și tăcerea poate deveni densă

Puține sînt, în diversele genuri simbiotice de artă (baletul, opera, filmul — le-am numit, nu întîmplător, în ordinea vîrstei lor) unde numitor comun este muzica, situațiile în care între componenta vizuală și cea auditivă să se poată stabili un singur fel de raporturi: de directă proporționalitate. Dar și mai rare sînt — în balet și în operă, nu și în film, însă — cazurile în care ambele feluri de raporturi — de directă și de inversă proporționalitate — să poată fi valabile în egală măsură. Explicația acestei diferențe între balet și operă, pe de o parte, film, pe de alta, constă în faptul că, dacă în primele două muzica este anterioară imaginii, în cea de a treia artă, ea îi este ulterioară.

S-ar zice, prin urmare, oricît ar părea de ciudat, că muzica are o mai precisă, mai despotică putere de determinare, de direcționare a imaginii, în vreme ce aceasta din urmă exercită asupra cîmpului sonor o mai largă, mai liberă forță de sugestie. Practic, libertatea compozitorului de muzică de film nu este îngrădită decît, cel mult, de intențiile, gustul, preferințele — uneori chiar prejudecățile — regizorului cu care colaborează. Niciodată însă de imaginea filmului, căci pe aceasta — firește, în funcție de talentul și meșteșugul autorului în cauză —, muzica o poate contrazice, vehement chiar (pe coordonatele caracterului, atmosferei, stării sau pe acelea de tempo, ritm, intensitate, densitate), fără ca efectul emoțional al momentului de artă respectiv să fie cîtuși de puțin păgubit. Ba, chiar, dimpotrivă: pentru că, adesea, o asemenea contradicție interioară este generatoare de tensiuni explozive, în timp ce concordanța prea fățișă a elementelor vizuale și sonore poate fi pleonastică — cele două valori, oricît de importante și de autentice, neinsumîndu-și ci, tocmai, anulîndu-și reciproc valențele emoționale.

Reguli în stabilirea raportului imagine-sunet nu există; cu atît mai puțin rețete. Nu se poate afirma nici măcar pentru o secvență antologică: „aceea este cea mai bună soluție muzicală posibilă". Și nici nu se poate explica exhaustiv opțiunea compozitorului pentru o formulă anume, fie ea cît de reușită, în ultimă instanță: coeficientul „inspirație" este și aici, ca oriunde în artă, prea mare...

Așa se face că — de pildă — imaginea unui copac pierdut pe o imensă cîmpie pîrjolită de arșiță (model de cadru cu densitate minimă) ne poate

știința și arta emoției

impresiona la fel de puternic și dacă este însoțită (într-un raport direct proporțional) de un unic fir melodic, molcom depănat, și dacă o întovărășesc (în raport invers proporțional) clamările unui întreg aparat orchestral. Și invers: imaginea unei mulțimi dezlănțuite (cadru de densitate maximă) poate fi cutremurator acompaniată și de tumultul unei muzici de extremă complexitate, dar și de halucinanta picurare a unor firave sunete, limpezi și rare. Ca să nu mai vorbim de faptul că, și într-un caz și în celălalt, compozitorul și regizorul (sau regizorul și compozitorul) pot opta cu genială inspirație pentru... absența muzicii. Absența care însă, desigur, capătă preț doar în raport cu prezența pregnantă a unei muzici cu eficientă funcție dramatică, în alte cadre ale filmului.

Luminița VARTOLOMEI

Nu uitați, scenariul...

„Densitatea cadrului?" Iată o întrebare gîndită parcă anume să complexeze pe nespecialist. Cînd nu ai lucrat niciodată „planul doi" pe platou, ca secund, cînd n-ai avut de „umplut" cadrul ca scenograf, de „compus" cadrul ca regizor sau de „tras" ca operator, e dificil să te pronunți... Fie-mi permisă, deci, o părere de nespecialist, care știe doar că cel mai frumos omagiu din cîte se pot aduce unui film, ca operă de artă, este să afirmi despre el: „este un film dens"; că întregul (opera) nu poate fi altfel decît suma (neariimetică, desigur) a unităților componente; că nu poate exista, adică, un film consistent ale cărui cadre sînt apă chioară... Am văzut zeci de cadre cu planul secund ticsit de figurație bine aleasă și abil condusă, cu scenografie îngrijită, cu mișcare firească și lumină bine pusă, fără să-mi creeze, totuși impresia de densitate. După cum, un chip omenesc proiectat pe imensitatea cerului (unde nimeni nu mai poate „planta" nimic!) mi-a dat, nu o dată, senzația consistenței, a densității — dacă vreți. Termenul poate fi discutat, desigur, în sens strict tehnic (profesional); în masa de montaj, cadrul își dezvăluie „secretele"; întocmai ca la o lecție de anatomie pe mulaj, la sala de disecție. Ca spectator, selecționer de filme și mai ales ca om trecut prin experiența confruntării cuvîntului scris (scenariul) cu transpunerea sa în imagine, înclin să cred, însă, că discuția e utilă și interesantă în măsura în care vizează *cadrul ca unitate, ca celulă indivizibilă a filmului*, cerîndu-i (în mic) ceea ce pretindem (în mare) operei cinematografice. E, oare, exagerat? Sau imposibil? Nu cred. Pentru film, **cadrul** reprezintă ceea ce este propoziția pentru proză, fraza muzicală pentru compoziție, versul (sau chiar strofa) pentru poezie. Citiți o frază de Sadoveanu, ori o strofă de Eminescu, ascultați cîteva măsuri dintr-o simfonie beethoveniană și veți avea cel puțin sugestia întregului, dacă nu chiar trimiterea spre inconfundabila construcție a operei, în ansamblu. Sînt sigur că filmul nu face excepție de la această regulă. Experiența emisiunilor de montaj din filme românești și străine — în esență monografii ale unei teme, ale unui tip de personaj, ori chiar medalioane consacrate unor mari creatori și interpreți — deci căutarea în zeci de pelicule a celor mai reprezentative momente pentru arta celor antologați, mi-a derulat prin fața ochilor mii și mii de cadre. S-au impus, întotdeauna, „saturația" de omenesc, temperatura sentimentelor înalte sau „gheața" neomeniei, cu personaje memorabile. Au primat, întotdeauna, știința și arta realizatorilor de a sublinia pregnant o relație, de a releva o stare, fie cu mijloace bogate și sofisticat îmbinate, fie cu un simplu (simplu?) gros-plan...

Niște țărani în *Vînătoarea de vulpi*: Mitică Popescu și Mircea Diaconu

...și încărcătura de idei. ...și mișcarea ideii...

La o analiză atentă, se va constata c secvențele antologice, definitorii pe tru creatori și interpreți celebri, s — de fapt — cîteva cadre și ele de nitorii pentru capacitatea de „spune" superb sau zguduitor pr această artă, a șaptea, născută d sinteza tuturor celorlalte șase.

Deci... densitatea cadrului? Nu ști Probabil... densitatea de stări om nești, de adevăr și de viață, care ți impune. Care te urmărește. Care obsedează. Care te încîntă sau sperie și te revoltă. Cum se obți Aici au cuvîntul regizorii, operat scenografii... E secretul lor. *Dar uitați scenariul* (și pe scenarist). treceți peste încărcătura emoționa fectivă, socială, intelectuală a per najelor și a „poveștii", peste măre sau derizoriul omului care intră în c drul despre a cărui densitate vorbim Nu din orgoliu, nici din subapreciere celorlalți factori de creație: cînd vorba despre densitate, nu omiteț *substanța*...

Ion BUCHERU

Ca printr-o vizetă

Există doua categorii de filme. O categorie de filme pe care le vezi o dată și care a doua oară sînt insuportabile. Aceste filme doar *denotă* și sînt simple suporturi fizice ale umbrelor unor acțiuni. Altă categorie de filme, mult mai restrînsă, cîștigă la fiecare vizionare. Diferența între ele este *densitatea cadrului*. Această a doua categorie de filme dezvăluie, la fiecare nouă vizionare, alte valențe, nebănuite în celelalte vizionări. O operă de valoare are nevoie de cît mai multe vizionări.

Un film „dens" e acel film pe care îl vezi și revezi și tot mai descoperi ceva

Pentru că un film de valoare nu numai *denotă* ci și *conotă*. De altfel Tudor Vianu, al cărui student am fost și eu, într-un studiu intitulat „Dubla intenție a limbajului și problema stilului" teoretizează asupra acestei duble funcții a limbajului: de transmisie a unui mesaj, dar și de întoarcere spre sine și control a propriilor verigi, care există la marii creatori și doar incidental la autorii mai mărunți. Autori care, în cinematografie, pot profita, în

lipsa valorii proprii, de valoarea actorilor, operatorului, scenografului și... de ce nu?... chiar și a producătorului, eventual a criticului.

Un creator real — să trecem din nou la el — nu poate însă vedea într-un limpede mecanic viața, pentru că impresiile directe și faptele de cultură se intersectează în șuvoaie de acută forță sensibilă, șuvoaie nu ușor de stăpînit. Ele sînt, desigur, ușor de stăpînit la cei care mimează înțelegerea, impresia vie și aderența la faptul de cultură.

Densitatea unui cadru provine din multitudinea de ape în care se scaldă un suflet viu și care-l irigă, cu enorma lor emoție și informație, în vederea și revederea fațetelor atît de diverse ale lumii privite printr-un cadru cinematografic. Ca printr-o vizetă...

Aceasta nu înseamnă că un film adevărat, un film mare, trebuie să fie de neînțeles la prima lui vizionare. Dar un film de valoare e ca un aisberg ce poate fi văzut de orice corăbier. Dar numai un glaciolog îi știe adevăratele lui dimensiuni.

Iar pe Titanic, dacă stai să te gîndești bine, nu era nici un glaciolog!

Dumitru DINULESCU

Soluția ideală

Problemele de compoziție, primordiale în momentul elaborării decupajului și la filmare (sînt regizori care desenează unele încadraturi) îmbracă la montaj o formă specifică. Și asta, în primul rînd, pentru că filmul nu operează, de regulă, cu planuri fixe, ci cu compoziții realizate de mișcări de aparat și mișcări ale actorilor în cadru. Aceasta presupunînd și o schimbare permanentă a elementelor plastice.

Legînd diferitele planuri, trebuie să ținem seama ca, în momentul tăieturii, compoziția să rămînă echilibrată, să nu aibă la marginile cadrului figuri tăiate inestetic, imperfecțiuni care să atragă atenția asupra schimbării de plan. La tăietură, monteurul urmărește acuratețea încadraturii.

Experiența milenară a picturii a impus filmului o seamă de coordonate plastice, ne-a făcut să citim liniile în care se încadrează personajele în mișcare, sub impulsul codurilor descifrate anterior. Astfel, un cadru compus pe orizontală creează o stare de liniște, o diagonală sugerează o frămîntare, iar o imagine pe verticală conduce spre un moment dramatic. Monteurul nu intervine în compoziție, aceasta e hotărîtă la filmare și nu poate fi modificată, important este ca el să găsească cel mai potrivit moment de legătură între cadre, dînd posibilitatea spectatorului să intuiască și, dincolo de acțiunea propriu-zisă, să „citească" noi sensuri datorită montajului.

Alăturarea a două planuri, compozițional complementare, conduce la înțelesuri noi. În **Vînătoarea de vulpi**, la una din primele scene de interogatoriu ale lui Năiță Lucean, s-a filmat un prim plan din față și altul din profil al interpretului Mitică Popescu, răspunzînd la întrebările anchetatorului. Succesiunea celor două prim planuri — față și profil —, fără intercalarea celui care efectuează ancheta, face ca spectatorul să-și asocieze mental imaginile montate cu figurile din fișele deținuților și astfel se insinuează teama că omul ar putea ajunge la închisoare.

Cunoscînd implicațiile psihologice ce decurg din fuga unor linii, pentru a accentua anumite stări, monteurul poate sublinia compoziția prin folosirea succesiunii unor planuri.

Voi ilustra această posibilitate prin exemplul secvenței cu apropierea lui Gherlaș de iarmaroc, din finalul filmului **Înghițitorul de săbii**. După plecarea din orășelul în care a cunoscut umilința și a aflat de moartea prietenului său Acrobatul, de la un plan apropiat al Scamatorului, urmat de un panoramic pe copilul care-i stă alături pe capra căruței, se trece la un plan general, foarte larg, în care e cuprins mult cer (4/5 din cadru). Pe fișia îngustă de pămînt, căruța traversează spațiul albastru, de la dreapta la stînga. Planul e compus pe orizontală, aduce liniște, speranță. Senzația de eliberare e întărită de imensitatea azurului necuprins al cerului. Urmează o secvență în tîrgul de vite, cu cadre ușor plonjate, cadre unde se vede pămîntul bătătorit de pași și viermuiala din iarmaroc, care rup liniștea momentului anterior. Apariția lui Gherlaș în iarmaroc începe de la un detaliu de roată împotmolită. Aparatul se ridică, descoperind căruța cu coviltir ce se apropie. Urmează cadre cu țărani și jandarmi, iar la reapariția lui Gherlaș, căruța traversează iarmarocul, avînd ca fundal doar pămîntul, ceea ce dă acum senzația de cufundare în tină. Copilul, între timp, a coborît și, prin bătăi de tobă, anunță sosirea Scamatorului. Compoziția se schimbă prin mișcarea în cadru și avem de-a face cu o încadratură pe verticală. Mijlocul planului este tăiat de forma ciudată a coviltirului, care se sprijină de partea de sus a ecranului, creînd senzația de neliniște și apăsare. După un plan cu jandarmii care sesizează sosirea scamatorului la coborîrea lui Gherlaș din căruță, compoziția cadrului e realizată într-un triunghi, avînd în mijloc verticala trasată de coviltir. A dispărut total ori-

Foto: Victor STROE

Marga Barbu, Florin Piersic și Alexandru Repan, artileria grea a unui serial de succes scris de Eugen Barbu și Paul B. Mihail

știința și arta emoției

Montajul! Alăturarea a două planuri trebuie să conducă la un înțeles nou

zontul, nu mai există decît oameni, animale și artistul sufocat, neliniștit, încolțit, înainte de ultimul său spectacol. Prin compoziție, planurile din această secvență, în ordinea descrisă mai sus, fac să încolțească, apoi să crească în spectator, sentimentul tragic necesar înțelegerii întregului film.

Prin elementele pe care le cuprinde, un cadru de film poate sugera *o stare*. În **Iacob**, după scena de dragoste și cearta din bucătărie, Iacob iese în curtea înzăpezită și-și aprinde o țigară. Clinele i se gudură la picioare. Cadrul este privit din unghiul Aspaziei, prin geamul înghețat; o barieră rece între cei doi soți.

În compoziția imaginii de film apar elementele pe care regizorul le dorește, ceea ce este esențial pentru dramaturgie, eliminîndu-se, cu bună știință, episodicul, secundarul.

Compoziția filmului adoptă deliberat stilul pictural, inspirîndu-se din operele unei anumite școli sau ale unor maeștri. Exemplele sînt numeroase.

În **Vînătoarea de vulpi**, s-au ales locurile de filmare, mișcările de aparat, iluminarea unor cadre de iarnă în stilul picturii lui Bruegel, cu albul imaculat al zăpezii și siluetele cenușii ale copacilor și oamenilor care se pierd în imensitatea naturii.

Pentru același film, la secvențele de interior, cu camerele mici și sărăcăcioase ale țăranilor, s-a mers pe o imagine, în tonalitatea romantică a școlii flamande, cu marouri, griuri și pete de alb, cu o lumină de clarobscur, avînd ca sursă lampa de petrol sau o luminare.

Și fotografia, imaginea document influențează compoziția cadrului cinematografic. Imagini-document sînt reproduse pentru a trezi în spectator anumite legături, pentru a emționa.

Fiecare film își cere stilul său de montaj. Un plan, prin complexitatea lui, poate spune mai mult decît o suită de planuri intercalate. Decizia de a folosi o soluție sau alta se ia la masa de montaj, după repetate încercări. Montajul e o operațiune continuă; pentru șlefuirea și cursivitatea filmului se poate interveni pînă la găsirea soluției ideale.

Maria NEAGU

Arta de a nara și în profunzime: *Luchian* de Iosif Naghiu și Nicolae Mărgineanu, cu Maria Ploae și Ion Caramitru

cascadorul

Calul care plînge...

Un iubitor de cai, doi iubitori de cai: Mariana Buruiană și Ioan Albu

Un cal te poate ajuta să faci o plimbare de agrement, poate fi înhămat la o căruță, te poate ajuta să filmezi o secvență grea sau să cîștigi un concurs hipic. După fiecare din aceste acțiuni, meritată cu prisosință cununa de lauri a învingătorului. Poate ajunge campion, poate să facă parte dintr-o herghelie renumită, poate ajunge vedetă pozînd pentru coperta unor cunoscute reviste, poate să valoreze sute de mii de lei sau poate fi un cal obișnuit, cu un stăpîn obișnuit, care să recunoască cu mîna pe inimă că a crescut odată cu el și că l-a făcut mare. Gîndind toate astea, priveam la calul din fața mea. Eram undeva, pe malul Dunării, să filmăm ceva, și am coborît cu toții de pe șalupă să ne mai dezmorțim picioarele. Operatorul Doru Mitran caută un unghi mai bun pentru aparat. Corectează cîte ceva în legătură cu lungimea cadrului, cîțiva metri mai încolo, un cal alb-vinețiu paște liniștit. La gălăgia făcută de noi, observ că ridică capul și ascultă. Îl privesc puțin mai cu atenție, are ceva ciudat în felul în care ascultă, capul aplecat spre stînga, în direcția noastră, iar privirea undeva, în lateralul nostru. Fac cîțiva pași și mă apropii de el. Abia acum

Balans peste comedie:
***Păcală* de D.R. Popescu**
și Geo Saizescu,
cu Sebastian Papaiani

observ că nu vede cu un ochi. Mă apropii mai mult, pînă ajung să pun mîna pe el. Tresare puțin, întoarce capul și mă amușează în jurul umărului, încordîndu-și nările. Îl mîngîi, liniștindu-l cu o vorbă blîndă. În clipa aia, sufletul îmi este invadat de o tristețe cumplită. După ce constat că e un cal bătrîn, observ că nu vede cu nici unul din ochi. Este complet orb. Nu mă vede, dar mă simte după miros și-mi aude foarte bine cuvintele calde pe care i le adresez, continui cu mîngîieri lungi, liniștitoare pe gît, pe piept, pe crupă. Stă nemișcat și așteaptă cu plăcere, ca pe o mică recompensă fața de tot ce a făcut pînă atunci. Lucruri obișnuite, probabil nimic ieșit din comun. A ajutat la strînsul recoltei în ograda țăranului care l-a crescut și pe care îl văd venind spre noi cu un alt cal.

— Cîți ani are calul ăsta?

Își dă fetița jos și lasă calul să pască apropiindu-se de mine.

— Douăzeci și trei.

— L-ai avut de mînz?

— Da, am crescut împreună.

— Atunci de ce nu-i cureți copitele, uite, calcă deja strîmb.

Pun ușor mîna pe picior, îi spun să-i ridice și mă ascultă. Prind piciorul cu mîna stîngă și privim amîndoi copita crescută peste măsură. Continui să-l mîngîi, lăudîndu-l și spunîndu-i vorbe frumoase. Îi ating botul cătifelat care freamătă la atingerea degetelor mele, clipește cînd apropii mîna pe genele lui. Trec de cîteva ori palma peste ochi spunîndu-i că este voinic și frumos. Cuprind cu mîna stîngă capul și îl strîng la piept. A închis ochii lipindu-și fruntea de umărul meu, în timp ce printre pleoapele strîns lipite țîșnește o lacrimă. Îl strîng botul mai tare la piept și îl sărut pe frunte. Printre pleoape își face loc o altă lacrimă, după care alta și alta. Plînge și nu îl văd numai eu, îl văd și ceilalți din echipă care îl privesc înmărmuriți. Plînge probabil de bucurie că primește, în sfîrșit, mîngîierile și cuvintele de mulțumire pe care le merită de atîția ani. Bag mîna în buzunar și constat că sînt în costumul de filmare și că toți banii îi am în hainele care sînt pe vapor. Îl rog pe Doru Mitran că să mă împrumute cu o sută de lei. Mă întorc cu suta în fața țăranului, îi spun cum mă cheamă și cît de mult iubesc caii.

— Ia suta asta și du-te cu el la potcovar să-i aranjeze puțin copitele.

— Să știți că mă duceam oricum, că doar el m-a crescut.

— Atunci, începînd de astăzi, să aibă mai multă grijă de el. Ne întoarcem cu toții și ne urcăm pe șalupă. Le fac semn cu mîna și ei îmi răspund cu gesturi de rămas bun. Numai cățelul, singurul care nu a făcut nimic, a stat pe loc ciulind urechile să audă în ce direcție mi se îndreaptă pașii. Doar atunci cînd motorul șalupei a pornit a întors capul, a făcut doi pași în direcția noastră și s-a oprit lîngă stăpînul lui care i-a pus o mînă pe greabănul puternic. A rămas pe mal, cu capul puțin aplecat spre noi, ascultînd cum se îndepărtează zgomotul șalupei ca o continuare a pașilor mei în întunericul care îl înconjoară. Întuneric pe care el îl străpunge cu auzul și mirosul lui fin.

Ioan ALBU

Picătura ce reflectă oceanul

Ciudată întrebare cu densitatea dar...

...Dacă se zice, metaforic vorbind, că-n picătura de apă *se reflectă*, se simte oceanul, tot așa într-un cadru cinematografic se poate simți semnul personal al creatorului în cauză, încărcătura emoțională și consistența ideatică propusă de autor prezentîndu-se sub forma unui concentrat (cadrul cinematografic) ideo-emoțional, care, tot metaforic vorbind, dezintegrîndu-se, explodează dînd naștere unei opere filmice cu puternice efecte la impact și cu ecouri în viitor. Conceperea unui cadru cinematografic nu este indiferentă creatorului autentic de filme, ea reclamînd întotdeauna inspirat efort creator. Tot așa după cum nici celor care oficiază în celelalte arte nu le este străin chinul creației, munca exigentă și îndîrjită asupra frazei sau replicii în artele cuvîntului, culorii sau formei în artele plastice, mișcării sau ritmului în muzică sau balet, acești minunați oameni atinși de har sperînd că, în cele din urmă (finis coronat opus!), să fie cît mai expresivi. Să comunice, să fie bine înțeleși, pentru ca rostul artei lor să se împlinească.

Geo SAIZESCU

Ancheta realizată de
Irina COROIU

Exploatarea ochiului de către ochi

Statutul operatorului în cinematografia de pretutindeni, deși ne pregătim să aniversăm centenarul ecranului, nu este pe deplin elucidat. Pragmaticii, în frunte cu producătorii hollywoodieni, îl socotesc tehnician, chiar dacă i-au împopoțonat, prin anii '30, cu titulatura de „director de fotografie", o funcție mai mult „administrativă", atestînd faptul că el, operatorul șef, are în subordine o colectivitate formată din cameramani, asistenți, mecanici de cameră, mașiniști, electricieni. Unii esteticieni, cei ce atribuie imaginii forța de comunicare cu spectatorul — deci însăși premiza de limbaj a filmului — socotesc operatorul în echipă, un factor eminamente artistic, primul colaborator al regizorului, și-l trec pe generic alături de autorul filmului.

Adevărul-adevărat este — cred — la mijloc. Obligat, prin natura profesiei, să cunoască mărunțaiele aparatului de filmat: obiective, filtre, surse de lumină, procese fotochimice de laborator etc. operatorul trebuie să posede temeinice cunoștințe tehnice; pe de altă parte, intră în categoria „artiștilor", pentru că, familiarizat cu pictura, legile compoziției, studiul culorilor etc. la care, dacă se adaogă elemente de cultură generală (literatură, muzică etc) dublate, evident de talent, întrunește toate condițiile de a transpune prin lumină, un limbaj cu totul insolit; textul concret al scenariului.

Iată, așadar, o profesie anume, o îmbinare de artă și tehnică rar întîlnită în alte activități, o profesie tipică secolului nostru, care a pus în mișcare idei noi, cu ajutorul științei și al progresului tehnologic. Cîtă tehnică și cîtă artă? Aceasta este întrebarea. Înclini ușor balanța în favoarea practicianului ce știe să apese pe butoane — ai de-a face cu un „fotograf abil"; dai „camera" pe mîna unui „teoretician" inteligent, cultivat, iar rezultatul nu poate fi decît o imagine marcată de defecțiuni impardonabile (neclarități, iluminare gratuită, mișcări inabile de aparat etc). Un orator tobă de carte, dar care nu comunică cu auditoriul pe simplul motiv că nu are har.

Iluzia realului

Am ajuns, astfel, la miezul chestiunii: în cazul operatorului de talent, care este raportul dintre tehnică și artă, două fațete ale aceleiași monede. Și reversul întrebării: în ce măsură tehnica condiționează reprezentările de pe ecran, integrate — ce spun! subordonate necondiționat fil-

mului? Dar, ştim noi oare, ce este filmul, pentru a fi, apoi, în stare să determinăm cu suficientă precizie rolul, menirea operatorului, cîtă tehnică şi cîtă artă sînt asociate în imaginea de pe ecran? Lucrez de o viaţă într-un studiou cinematografic, am pretenţia că posed o viziune de ansamblu şi una de detaliu pentru fiecare profesie în parte şi totuşi, pe măsură ce experienţa se îmbogăţeşte cu noi şi noi filme, ajung la concluzia dezarmantă că „secretul", acestei arte neobişnuite este departe de a fi fost descifrat. Poate tocmai de aceea mă îndoiesc de primatul tehnicii, de vreme ce nu stăpînim esenţa fenomenului aperceptiv şi acea tulburătoare respiraţie a ecranului, care, zice-se, reproduce „realitatea vieţii" prin intermediul fotografiei animate.

Imaginea de pe ecran, un dreptunghi arbitrar ce decupează felii de realitate (cadrul este opţiunea, la fel de arbitrară, a regizorului, operatorului) restituind spectatorului o reprezentare bidimensională, nu este decît o „iluzie a realităţii". Tridimensionalul, spaţialitatea, efectul acela de adîncime este, în fond, o iluzie optică ce se produce în ochiul, deci, în creierul meu de spectator, condiţionat de operator care filmează, respectînd legile compoziţiei descoperite de pictură, o reprezentare tot bidimensională, în consecinţă o stare afectivă a realului. Faptul că actorii „se mişcă" în cadru înseamnă, oare, viaţă? Este pur şi simplu o convenţie la care aderăm din obişnuinţă, faptul că acceptăm, fără rezerve, artificialitatea unor umbre mişcătoare, bidimensionale şi ele, cu efect de contur şi rotunjime geometrică, pentru că El operatorul, a ştiut să accentueze, prin lumină, senzaţia de real.

Sînteţi într-o sală de proiecţie şi participaţi, necondiţionat, la spectacol. Dar faceţi, vă rog, o experienţă simplă şi, într-un moment de mare tensiune, închideţi ochii şi urmăriţi apoi, cu atenţie, ce se petrece în jurul dumneavoastră. Constatarea va fi hilară, stupefiantă, dacă nu chiar jenantă. Vecinul de scaun, a cărui prezenţă fizică s-a topit în întunericul sălii, se comportă deadreptul caraghios. Stă cu privirea aţintită spre ecran fixînd un punct imaginar care este al lui şi numai al lui, se agită, îşi freacă mîinile, se bălăbăne nervos, rîde, plînge, sau, dimpotrivă, este stăpînit de o linişte suverană, pentru că el, vecinul dumneavoastră, intrînd în convenţia sălii, se manifestă ca un hipnotic, posedat de o altă convenţie: imaginea pseudo-mişcătoare de pe ecran. Spun pseudo-mişcătoare, fiindcă este discontinuă. Operatorul filmînd cu 24 de imagini pe secundă, înseamnă că înregistrează pe peliculă doar fracţiuni de mişcare, alternînd cu pauze de întuneric.

Fenomenul de persistenţă retiniană

Operatorul nu e ruda săracă a pictorului

Filmul nu e pictură. Dar se inspiră din ea

dă senzaţia de mişcare continuă. În realitate, un ochi „perfect", capabil să perceapă distinct imagine cu imagine, ar vedea doar o suită de fulgerări alternative, cu efect de imagini succesive statice. Starea de „anormalitate" a vecinului dumneavoastră, a colectivităţii de sală luată în totalitatea ei, este evidentă. Aveţi senzaţia netă că participaţi la o şedinţă de hipnoză în masă, o magie, nu vă speriaţi, nimic ocult în asta, ea ţine de psihofiziologia ochiului. Misterioasa artă a filmului se bazează pe o carenţă a organului nostru vizual, incapabil să sesizeze discontinuitatea de percepţie la o frecvenţă anumită, combinată cu obscuritatea sălii de cinema, care ne azvîrle într-un alt univers psihosomatic.

Defectul ca efect

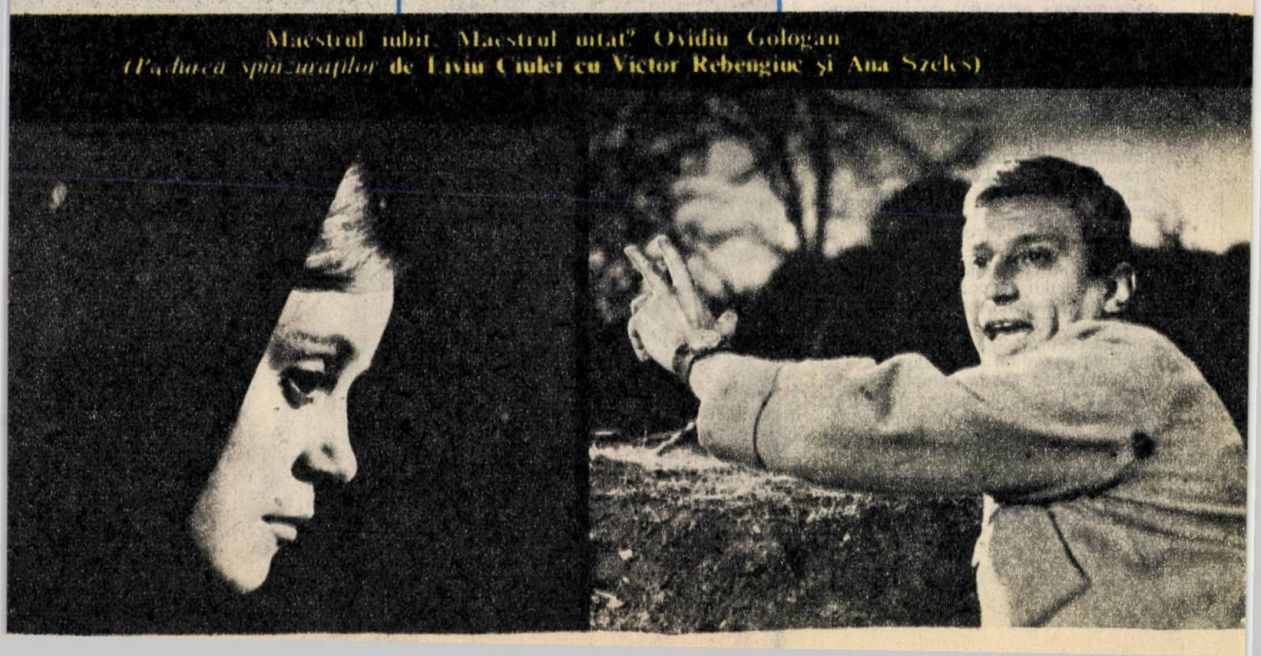
„Omul cu camera" exploatează la maximum aceste „realităţi" şi le transformă într-o predispoziţie vecină cu arta. Şi, pentru a fi cît mai edificator, vă propun să intrăm într-o sală de teatru, să urmărim spectacolul de pe scenă, nu de alta, tot s-a afirmat cu obstinaţie că cinematograful este „teatru filmat" (în opinia mea, una dintre cele mai superbe nerozii din cîte s-au debitat vreodată pe plan teoretic). Presupunînd că mi-am cumpărat un loc bun, central, nici prea în faţă, nici prea în spate, urmăresc evoluţia actorilor şi constat:

1. Punctul de staţie sau de vedere este fix, condiţionat de însăşi poziţia fotoliului pe care îl ocup;

2. Tot ceea ce văd, mai precis „percep", este real, tangibil, eroii piesei sînt fiinţe vii cu care comunic direct, decorurile (— deşi convenţionale —) închid spaţii tot reale. Cu alte cuvinte, întreg registrul perceptiv (vizual, auditiv) primeşte informaţii „pe viu" şi nu „înregistrate", ca la cinema; actorii sînt **prezenţi** nu **absenţi**;

3. Să presupunem, prin absurd, că m-aş comporta ca un spectator de cinema: îmbrăţişez scena dintr-o privire (plan general), după care operatorul mă ia de mînă, mă urcă pe scenă pentru a „studia" mai de aproape un grup de actori (plan mediu) şi, culmea insolenţei, mă proţăpesc în faţa unei actriţe adulmecîndu-i reacţiile feţei (prim plan); am chiar neobrăzarea să o privesc drept în ochi, simţindu-i inspiraţia (şi transpiraţia parfumată); înainte de a coborî de pe scenă mai dau un ocol (traveling circular) şi revin la fotoliul meu (plan general). De ce, toată această foială obositoare şi indecentă? Simplu, pentru că altfel nu se poate;

4. În sala de cinematograf privesc ecranul, deci o imagine bidimensională, care este o ficţiune, actorii — nişte fantome, sunetele — nişte emisii sonore artificiale, produse de difuzoare. Şi, atenţie, acum e acum:



Maestrul iubit. Maestrul uitat? Ovidiu Gologan
(Pădurea spînzuraţilor de Liviu Ciulei cu Victor Rebengiuc şi Ana Szeles)

Un cadru antologic *Atunci i-am condamnat pe toți la moarte* de Titus Popovici și Sergiu Nicolaescu, (cu Amza Pellea și Cristian Sofron)

ochiul fiind un organ foarte activ, se mișcă încontinuu, privește ecranul, se plictisește, obosește, și, dintr-o dată, descoperă adevărul gol-goluț: totul este scamatorie. Imaginea devine piată. Pentru a-l scoate din apatie, operatorul filmează un plan mediu, apoi un prim plan, execută un traveling — liniar sau circular — și toate aceste comicării pentru a administra „creierului meu" informații suplimentare, din unghiuri de vedere diferite. În felul acesta se produce miracolul: realul prinde contur, efectul de adîncime, spațialitatea se accentuează, materialitatea obiectelor, obiectele însele capătă consistență, și — ceea ce este mai important în arta filmului — comunicarea actorului cu spectatorii devine omenească, „ca la teatru", de parcă eroii ar fi coborît de la înălțimea ecranului arbitrar, pe scenă, pentru că au devenit vii, palpabili, terești. Transformarea convenției în realitate, adică conversiunea imaterial-material, neînsuflețit-viu, bidimensional-tridimensional își are sediul în „creierul" nostru, care, primind informații suplimentare din mai multe unghiuri de vedere, le asociază, grație unui proces la nivelul scoarței, cu **memoria** faptului de viață. Și, astfel, iluzia devine Realitate.

Arta filmului se consumă în capul, în mintea noastră; ecranul sălii de cinema este doar un interpus, o uriașă oglindă ce proiectează imaginea pe o altă oglindă, infinit mai redusă, dar cu atît mai activă, retina ochiului nostru. Preluată de nervii optici, prelucrată de creier, acest urias computer cu miliarde de posibilități de analiză, asociere — imaginea — printr-un subtil joc al fanteziei, imaginației, memoriei afective, devine viață. Diferența fundamentală dintre teatru și cinematograf se poate rezuma în cîteva cuvinte: la teatru **realul** este „în afara" noastră, în sala de cinema, „în interiorul" nostru. Un semen de-al meu a privit **pentru mine** prin ocularul aparatului de filmat, a înregistrat imaginea pe peliculă, mi-a proiectat-o pe ecran și mi-a vîrît-o în creier, jucîndu-se cu sufletul meu. Sînt sclavul lui. Exploatarea ochiului de către ochi.

Un prestigitator al luminii

Acel „cineva" se numește operator, un iluzionist, un prestigitator al luminii. Meseria lui înglobează tehnica, abilitatea execuției prin intermediul uneltelor sale, dar și artă, fiindcă numai printr-o măiestrie desăvîrșită ce presupune talent, intuiție, vocație reușește performanța de a mă induce în eroare, creindu-mi senzația „minunii" ce predispune spiritul la reverie. De aici pînă la emoție, nu-i decît un pas. În cinematografie, transfigurarea este doar o chestiune de optică, pusă în slujba ideii.

Un interlocutor ar putea replica: „ceea ce spui dumneata, este valabil numai pînă la un punct; să „extragem" imaginea filmului din obscuritatea sălii și să o privim într-o încăpere învăluită de o iluminare ambientală, așa cum ai privi un tablou, să zicem, fotografia aceasta în mișcare nu are spațialitate și, implicit, nu se apropie de pictură?" Răspunsul meu ar fi un „da" evaziv, oricum relația film-pictură nu se poate reduce, sec, la o simplă afirmație. Aș riposta, însă, cu vehemență, la asocierea, care se practică curent în presa de specialitate, între imaginea de film și pictură. „Operatorul pictează cu lumina, atmosfera ce se degajă ne amintește de pînzele lui...", „lumina intră pe fereastră, învăluind spațiul, în maniera lui..." etc., etc., adesea făcînd din operator un discipol anonim al unui mare maestru al picturii clasice și, generalizînd, atribuie cinematografului statutul de rudă mai săracă a picturii. Nu, categoric, nu; filmul nu este pictură, odată pentru condițiile de percepție total diferite și doi: cinematograful presupune factorul timp, care îl apropie mai mult de muzică. Singurele

Arta portretului

Florina Cercel în *Cartea cu mere* (scenariul D.R. Popescu, regia George Cornea).

elemente ce le apropie sînt reprezentarea bidimensională de tip ecran-tablou și faptul că „realul", în opoziție flagrantă cu teatrul, se realizează în mintea privitorului și nu în afara lui.

Altceva le interconditionează: dintotdeauna, pictura a fost sursă de inspirație, model de reprezentare și școală de soluționare a ecuației lumină-culoare-spațiu. O artă nouă trebuie să apeleze la una dintre predecesoarele ei, căci „nimic nu se naște din nimic". Evident, operatorii s-au inspirat, bunăoară, din arta lui Rembrandt, cel mai important creator de spațiu. Dar pe măsură ce filmul își desăvîrșește propriile-i mijloace de expresie, ultimile decenii oferind rezolvări plastice dintre cele mai interesante (dilatarea sau comprimarea spațiului prin „zoom", prezența simultană în cadru a zonelor de claritate și a celor „flou" — o experiență cu totul inedită pentru ochi — un fel de miopie, sau, dimpotrivă, un hipermetropism „artistic" etc), operatorii se îndepărtează de pictura sfîrșitului de secol XIX, odată cu apariția lui Manet, care nu le mai poate oferi modele de relief optic. Căci Manet este primul dintre moderni care dă picturii un caracter plan, făcînd-o să mărturisească însușirea ei primordială, de suprafață acoperită de culori, să sugereze o anumită autonomie a liniei și a petei colorate; el este acela care inaugurează pictura „asemănătoare cărților de joc", pictura capabilă să alimenteze arta afișului, ducînd, în mod fatal, la planeitatea abstractă a lui Mondrian.

Un Ianus modern

Asta nu înseamnă că operatorul contemporan nu se va mai adăpa la experiența estetică a picturii, dar o va face de pe poziția omului de cultură, așa cum îl citești pe Platon, Spinozza

Imaginea — un dreptunghi arbitrar ce decupează „felii de viață"

sau Goethe. Pictura modernă nu-i mai ajută să iasă din dilemă: pe de o parte, o „imagine volumetrică", în stare să compenseze planeitatea ecranului, pe de alta, lumină și culoare cu forță de sugestie în sublinierea atmosferei, punctarea unui efect, zugrăvirea unui portret. El, tehnicianul, va stăpîni o tehnică din ce în ce mai complexă, sofisticată (computerizarea imaginii bate la ușă), dar tot el, Ianus modern, va trimite către ecran flăcări de lumină, creînd un univers vizual care este fructul sensibilității și imaginației sale.

Vă mai amintiți acea scenă din **Pădurea spînzuraților** cînd Bologa, îndrăgostit luiea, o sărută pe Ilona și Ovidiu Gologan îi scaldă în lumină ca o binecuvîntare celestă ocrotindu-i, cu o mișcare circulară de aparat, încît încerci o stare de inponderabilitate, de beție a minții? Totul se petrece ca și cum ți-ai roti capul de cîteva ori în jurul cefei și, fiindcă biologic, anatomic, cum vrei, să-i spui, nu este posibil (un cap pe rulmenți?!), ai senzația de sufocare sau, dimpotrivă, de zbor de pasăre ametită de lumina orbitoare a soarelui. Vă mai amintiți scena de început din **Atunci i-am condamnat pe toți la moarte** cînd pe ecran totul este neclar, ca imaginea unui miop ce și-a pierdut ochelarii? Intuiești doar tremurarea aerului în arșița verii, și simți, undeva în depărtare, un punct mișcător care vine spre tine... Starea aceasta durează unu-două minute, ca timp cinematografic, o eternitate, și punctul acela difuz crește, se amplifică nălucirea de care ți se face frică, iar în final, găsindu-ți ochelarii în iarbă, descoperi în plan apropiat că este vorba de un soldat neamț care călărește frenetic, la un pas, că e gata să te calce în picioarele calului besmetic. Alexandru David a filmat cu un obiectiv special de focală foarte lungă (1000 mm) aplatizînd perspectiva, dincolo de limita percepției normale, o experiență vizuală ieșită din comun, căci, fiziologic, ochiul nostru are nevoie de un punct de sprijin clar, definit optic, care să-i dea certitudinea „orientării în spațiu". În pictură, artistul își poate permite să estompeze linia, conturul, sugerînd obiectul printr-o pată de culoare pentru că, în afara ramei tabloului, privirea se fixează pe elemente reale. În lipsa lui te cuprinde spaima, nu-i de mirare, că cine nu-și pierde capul, cînd își dă seama că nu mai vede? Scena aceasta remarcabilă sugerează „panica" prin mijloace strict fotografice.

Pledoaria mea, se vrea o incitație la meditație. Ochiul spectatorului este ochiul operatorului; imaginea de pe ecran, departe de a reflecta realitatea surprinsă de obiectivul rece al camerei de luat vederi, propune o experiență estetică inedită, care va fi a spectatorului (am convenit, nu-i așa, că „realul" se consumă în noi?) numai dacă acesta va fi conștient că participă direct la actul de creație. Plecînd de la film spectatorul ia cu sine încîntații de lumină, curcubee de culori. Sînt ale lui. Senzații ale retinei, trăiri ale spiritului său.

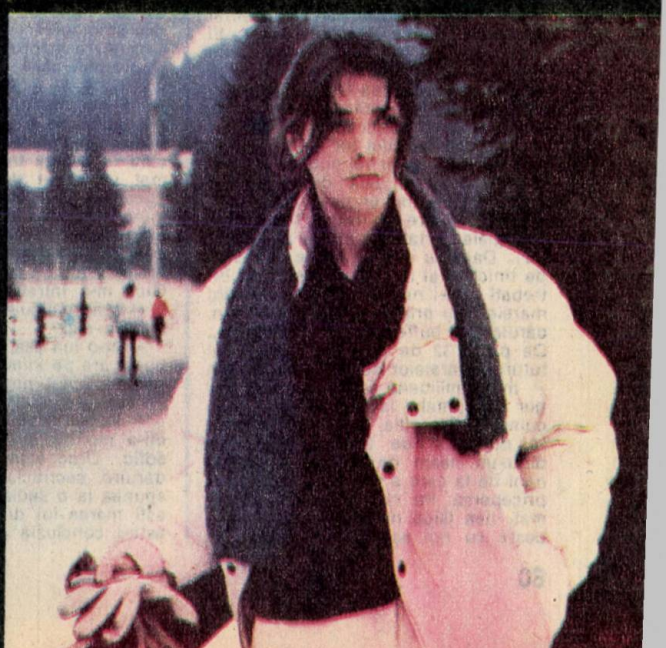
Imaginea intră în costul biletului de cinema.

Constantin PIVNICERU

servind opera naturii:

Ioana Pavelescu în *Rătăcire* — (scenariul Ion Băieșu, regia Alexandru Tatos).

și Diana Gheorghian în *Sania albastră* — (scenariul Fănuș Neagu, regia Ioan Cărmăzan)



Florin Mihăilescu plus Nea Gică...

Oamenii de aur ai studioului

Memoriile lui Arriflex

Cel mai mult și mai mult, omulețul lui Gopo seamănă cu însuși Ion Popescu Gopo, după care, imediat, urmează nea Gică, secondat de cinci miliarde de ori „homo cinematographicus" existenți pe planetă. Pe mine mă exclud din această ierarhie enumerativă, fiindcă mă uit în oglindă și constat cu regret că nici turela mea pentru trei obiective, nici motorașele mele (cu cuarț, cu reostat și cel constant), nici dispozitivele mele de mers înainte și înapoi și nici măcar lada capitonată în care sînt păstrat de cînd m-am „născut" nu aduc nici pe departe cu misteriosul personaj desenat din trei linii și două puncte (ochii) ațintite a mirare către cerul înstelat și legile morale despre care a filosofat Immanuel Kant. Cine sînt eu?... Ei bine, sînt un Arriflex oarecare, un aparat de filmat care a văzut și auzit multe, un fel de nea Gică al aparatelor, un drac și jumătate de tinichea dotat cu exact ce-mi trebuie pentru a „prinde" pe peliculă tot ce-mi iese în cale. Ehe, cînd îmi voi publica eu memoriile o să iasă „Iată" de tot, fiindcă „văz mult și simt enorm", după cum spunea, despre el însuși, Ioan Luca Caragiale, iertată să-mi fie comparația!... Dacă eu sînt un fel de nea Gică de tinichea și lentile, precis că vă întrebați cine-i nea Gică. Pur și simplu marele meu prieten Gheorghe M. Ion, căruia toți buftenii îi zic **nea Gică**... De peste 32 de ani este gestionarul tuturor aparatelor de filmat din Buftea — multe milioane costăm noi, vă asigur —, contabil la bază, domiciliat în comuna Crevedia, satul Mănăstirea, la doi pași de Studio, coborîtor dintr-un neam de mocani transilvăneni de la care a moștenit hărnicia și priceperea. Pe noi, aparatele de filmat, nea Gică ne are la inimă, vorbește cu noi așa cum înaintașii lui vorbeau cu mioarele și, în zilele cînd ne reintoarcem la **Baza** aparaturii, pentru verificări și reglaje, convorbim despre cer, apă, aer și pămînt, ca-n **Miorița**, sau ceva pe aproape, de-au ajuns operatorii șefi de imagine, asistenții, cameramanii și toți ceilalți — inclusiv marii specialiști, în frunte cu inginerul Gheorghe Ciobanu, care ne testează, ne verifică și ne vindecă, dacă avem vreo hibă — să creadă că între noi, aparatele și nea Gică, există o taină de inimă, o împătimire de-o viață și-un joc al lumilor și luminilor dintr-un picior de plai și-o gură de rai... Odată, cînd m-am întors de la o filmare cu o simplă zgîrietură pe carcasă, nea Gică a exclamat: „Măi, băiatule, tu ai avut de suferit!" și-a făcut un tapaj de-au răsunat coridoarele studioului, întocmind zece foi de constatare și propunînd sancționarea vinovatului care, între, patru ochi cu nea Gică, și-a făcut o autocritică rămasă de pomină...

Altădată, la o filmare pe malul mării, un ageamiu a introdus invers pelicula în caseta mea specială și-a urmat un **rebut** de toată frumusețea, ageamiul cu pricina declarîndu-mă pe mine, Arriflexul care vă vorbește, ca fiind **defect**. Trimis imediat la Bază, specialiștii au constatat cine-i cu „defectul", după care, ca-ntre frați, nea Gică m-a întrebat:

— Măi, băiatule, omul ăla n-are nimic în cap?

— N-o lua așa, nea Gică, i-am răspuns, are pe inimă ceva... în ziua respectivă omul nostru era îndrăgostit. El era „defect".

— Rebuturi din dragoste nu accept, mi-a replicat nea Gică, profund filosofic. Dragostea înseamnă atenție, dăruire, sacrificiu. Deșteptul ăla așa spunea la o ședință, că tu, Arriflexul, ești marea lui dragoste. Te-a trădat, asta-i concluzia mea... Am să-i dau peste nas cu chestia asta, chiar dacă ajunge să ia premiu la Cannes...

Vă asigur că nea Gică se va ține de cuvînt, ori ce-ar fi, nu uită să-i „bifeze" în catastifele lui pe toți cei cărora trebuie să le plătească vreo poliță...

Uneori, iarna mai ales, cînd stau cu nea Gică mai mult de două, trei zile în bază, îl văd ridicîndu-se de la masa de lucru, unde-și întocmește foile de constatare și actele de colaborare cu echipele de filmare, și face cîțiva pași de-a lungul dulapurilor speciale în care sîntem păstrate noi, aparatele de filmat, obiectivele supraluminoase, seturile de filtre speciale, transfocatoarele, toate „minunile" astea cibernetizate despre care nici măcar frații Lumière nu știau că vom apărea vreodată. Nea Gică, în halat alb, de rezoneur al sufletelor de tinichea, cristal și celuloid care sîntem, dar mai ales în postura lui mioritică de baci care ne protejează, începe să ne întrebe de ce-am văzut pe unde-am umblat, despre ce-am făcut și vom face în viitor, despre lună și stele, despre artiști și tehnicieni, despre toate cîte-au fost, sînt și vor mai fi. Așa se iscă un simpozion între prieteni, o frăție de viață și muncă, o comunicare de aspirații și idealuri. Unul e mîndru că a filmat cu regizorul Pița, altul că a fost „ochiul" lui Florin Mihăilescu, al treilea că a asistat la preparativele pe care le fac, înaintea filmărilor, Păunescu, Mitran, Vivi Drăgan, Întorsureanu, Stanciu și încă vreo cîțiva, mai tineri, despre care publicul cinefil n-a aflat încă cine sînt ei în realitate — de-abia au terminat IATC-ul, secția operatorie film, dar noi i-am simțit încă din prima clipă cînd am dat ochii cu ei,

„Ca-n viață", dar cu concurs artistic *(Secvențe* de Alexandru Tatos, cu Mircea Diaconu)

cine sînt și, mai ales, cine vor ajunge ei în cîțiva ani, fiindcă așa au început cu toții, ca asistenți de imagine, în magazia de aparate a lui nea Gică, răspunzînd la cele trei întrebări fundamentale ale mioriticului gestionar:

— Care-i cine-fonul? (instalația asta nu mai e de mult în dotare, dar amintirea ei încă mai trăiește).

— Cel de colo, arăta cu ochii noul candidat la gloria cinematografică.

Cine cară ești dumneata, că așa se intră în meseria asta, începi cu căratul aparatelor...

Această ultimă întrebare a fost și este un soi de parolă secretă a tuturor operatorilor de imagine din Buftea, la ea a răspuns exact, fără să clipească, cu mulți ani în urmă, doar prestigiosul operator șef de astăzi Florin Mihăilescu. Știți de ce a răspuns exact? Fiindcă, înainte de Institut, Florin a lucrat mulți ani în Buftea, era pe atunci un puștan care voia să știe tot și încă ceva pe de-asupra. Nu numai că se bucura de prețuirea lui nea Gică, dar, pentru completare, mai „descoperise" și că este „nepotul" unui mare inginer de la Laborator. Mai zilele trecute, la o filmare, cînd îmi schimba filtrele, l-am întrebat:

— Florine, mai ții la povestea aia cu „nepotul", mai e de actualitate?

— Nu, Arriflex, azi sînt propriul meu nepot și-mi ajunge!

Mai zi-i ceva dacă poți! Mă gîndesc cu groază că, mîine-poimîine, după încă nu știu cîte premii naționale și internaționale, Florin Mihăilescu s-ar putea să-mi declare că este propriul lui **strănepot...**

Dacă n-o știți, aflați de la mine că eu, Arriflexul, sînt un aparat prin excelență pentru reportaj, un împătimit al faptului autentic de viață. De aceea, la filmul artistic, sînt folosit doar la acele secvențe în care regizorul și operatorul șef vor să **puncteze** adevărul-brici al unei anumite situații. Un film artistic nu se filmează cu un singur aparat, da 'capo al fine, ci cu mai multe tipuri de aparate. De aceea se zice că filmul se „scrie" cu aparatul de filmat. Un pictor, ca să mă înțelegeți mai bine, nu folosește numai un singur penel, ci mai multe. Pictorul — spunea Lessing — pictează nu cu penelul, ci cu inima, cam așa stau lucrurile și la film, cu toate că fără un bun penel (citiți: aparatul de filmat) inima singură nu poate arăta ceea ce simte... Văd că încep să fac teorie și nu că nu mi-ar place teoria, dar mi-e teamă să nu vă plictisesc... Ziceam că, uneori, cînd mă întorc la Baza aparaturii de la cine știe ce filmare, convorbesc îndelung cu nea Gică despre toate cele...

Din întrebările Sfinx-ului de la Buftea: „Care-i cine-fonul? Dar cine-caseta? Dar cine cară?..."

De peste trei decenii aparatele studioului au un maestru-confident: Nea Gică

— Care-i cine-lada? răsuna cea de a doua întrebare a sfinxului de la Crevedia.

— Asta, dom'le, arăta, nițel enervat proaspătul Oedip, către cutia capitonată a unui aparat de filmat.

— Care-i cine-cară? întreba, a treia oară, ferm și concis, nea Gică, încruntîndu-se nițel la viitorul cap de afiș al imaginii de film.

— ...Păi, despre asta n-am învățat la Institut, o fi vreo chestie tehnică de ultimă oră...

— Nu, tată, e veche de tot, află de la mine, zîmbește malițios nea Gică.

Întîmplător, dau cu ochii de actorul Cutare. Tocmai venea de la o probă filmată, unde încercase să obțină rolul principal.

— N-am obținut nimic, îmi spune, dar i-am declarat regizorului, pe șleau, tot ce cred despre filmografia lui.

A doua zi, pe același culoar al studioului, mă întîlnesc cu actorul aproape necunoscut, Cutărică. Venea de la aceleași probe filmate.

— Am obținut rolul principal, îmi zice el plin de sine.

— Cum ai făcut?...

— Simplu, înainte de probă i-am declarat regizorului că are cea mai prestigioasă filmografie din Europa...

•

La o filmare cu multe explozii și efecte pirotehnice, un tînăr regizor se enerva că în secvența respectivă, calul din prim-plan se speria și consumul de peliculă, după șapte duble, ajunsese la limită.

— Calul ăsta nu înțelege — a intervenit doctorul Răteanu, de la Baza hipică a studioului. Aducem imediat alt cal și, dacă îi veți explica ce doriți de la el, totul o să meargă perfect.

A fost adus imediat noul cal, cel care e „înțelegător".

— Mai, băiatule, s-a adresat regizorul noului cal, am nevoie de tine pentru că vreau să obiectivez esența subiectivă a scrîiturii filmice printr-o tratare subiectiv-obiectivă, fără a încălca realismul meu funciar și legile privirii stroboscopice.

— A înțeles tot, a intervenit doctorul Răteanu, puteți comanda „motor!"

De la prima încercare, filmarea a ieșit perfect.

— Calul ăsta e un geniu! s-a amuzat tînărul regizor.

— Era doar **Dezenthor**, cel mai blînd cal al studioului, care „înțelesese" tot ce-i spusese regizorul fiindcă este... surd.

•

Ce-ai zice, Arriflex, de un naufragiat care, scenograf de film fiind, în mijlocul mării ar refuza să se agațe de o biată scîndură pe motivul că aceasta nu este destul de estetică?

— Cine-i ăla?

— Dar ce-ai zice, Arriflex, de același scenograf care, la o peliculă filmată în întregime în cinè-verité, ar refuza să colaboreze din bunul motiv că n-ar avea nimic de făcut?

— Stați așa, intervine nea Gică, marii scenografi vor ca tot ce fac ei să semene a cinè-vérité, așa că atunci cînd se întîmplă să fie vorba chiar de un cinè-vérité, dau din coate ca să-i obțină. E un bun prilej pentru ca în **Cinema** să apară o cronică în care „contribuția" lor să fie cotată de „realism absolut".

•

Gîndurile unui machieur la o filmare unde are de „pictat" zeci de expresii și caractere pe fețele multor interpreți: „Sînt actori care își închipuie că îi fac urîți fiindcă ei ar fi, în realitate, frumoși. Culmea e, cînd pe unul cu adevărat frumos, trebuie să-i fac și mai frumos. Atunci, fac ce fac și-i urîțesc nițel, îi adaug acea imperfecțiune necesară oricărei perfecțiuni. Îmi mulțumește de parcă i-aș fi acordat Oscarul pentru cel mai frumos exemplar al speciei umane. Oare o știe de ce?..."

•

Arriflex, ce spun colegii de breaslă despre ultimul meu film? — mă întreabă regizorul N.

Ce se șoptește pe coridoarele studioului despre fimul lui N. știu eu prea bine, dar viața m-a învățat că trebuie să fiu prevăzător. Așa că-i răspund:

— Despre tine, aud numai lucruri bune, toți sînt însă nemulțumiți de colaboratorii pe care ți-i alegi...

— Despre ei ce se zice?

— Nimic altceva, decît că sînt netalentați.

Regizorul, liniștit, își aprinde o țigară și-mi șoptește:

— Dar ce, netalentații altora sînt mai talentați decît netalentații mei?

•

— Arriflex, ai filmat în depozitul de costume ale Studioului, ce te-a impresionat mai mult?

— Gîlceava, nea Gică, zecile de mii de costume aliniate pe rastele se gîlcevesc neîncetat.

— Cum adică?...

— În mai toate filmele, personajele pozitive au costume odeste. Personajele negative, dimpotrivă, au rezervate stofele cele mai fine, blănurile și mătăsurile diafane. Acestora din urmă le este rezervată întotdeauna mai multă... naftalină.

•

În Studio există o încăpere specială pe care scrie „Camera ecou".

— Ce se întîmplă, Arriflex, trec zilnic pe acolo și nu aud nimic!

— E simplu, răspunde nea Gică, „ecoul" e plecat la cele 20 de echipe care filmează în toată țara. Serviciul producției și baza aparaturii știu tot ce se întîmplă acolo, așa că ecoul își face datoria. Ca orice „cineast" serios, ecoul nu acceptă să dormiteze într-o încăpere.

•

— Echipa de zgomote a studioului e celebră în toată Europa. De ce Arriflex, la ultima premieră nimeni nu i-a sesizat contribuția?

— Normal răspunde nea Gică, zgomotoșii noștri sînt profesioniști avizați, ei știu că tăcerea e o formă mai subtilă a zgomotului. La ultimul film ei s-au ocupat de zgomotul care se cheamă tăcere, dar cronicarii n-au aflat încă acest secret...

•

— Arrifex, în antichitate exista cinematografie?

— Desigur, răspunde nea Gică, dar n-aveau încă o Bază a aparaturii, așa că se ocupau mai mult de scenarii. După Eschil, Sofocle și Euripide s-au turnat multe capodopere cinematografice. Așa se întîmplă și acum, în portofoliul caselor de filme sînt scenarii care așteaptă de zeci de ani intrarea în producție...

•

— Arriflex, care-i cel mai necontestat „maestru" din studio?

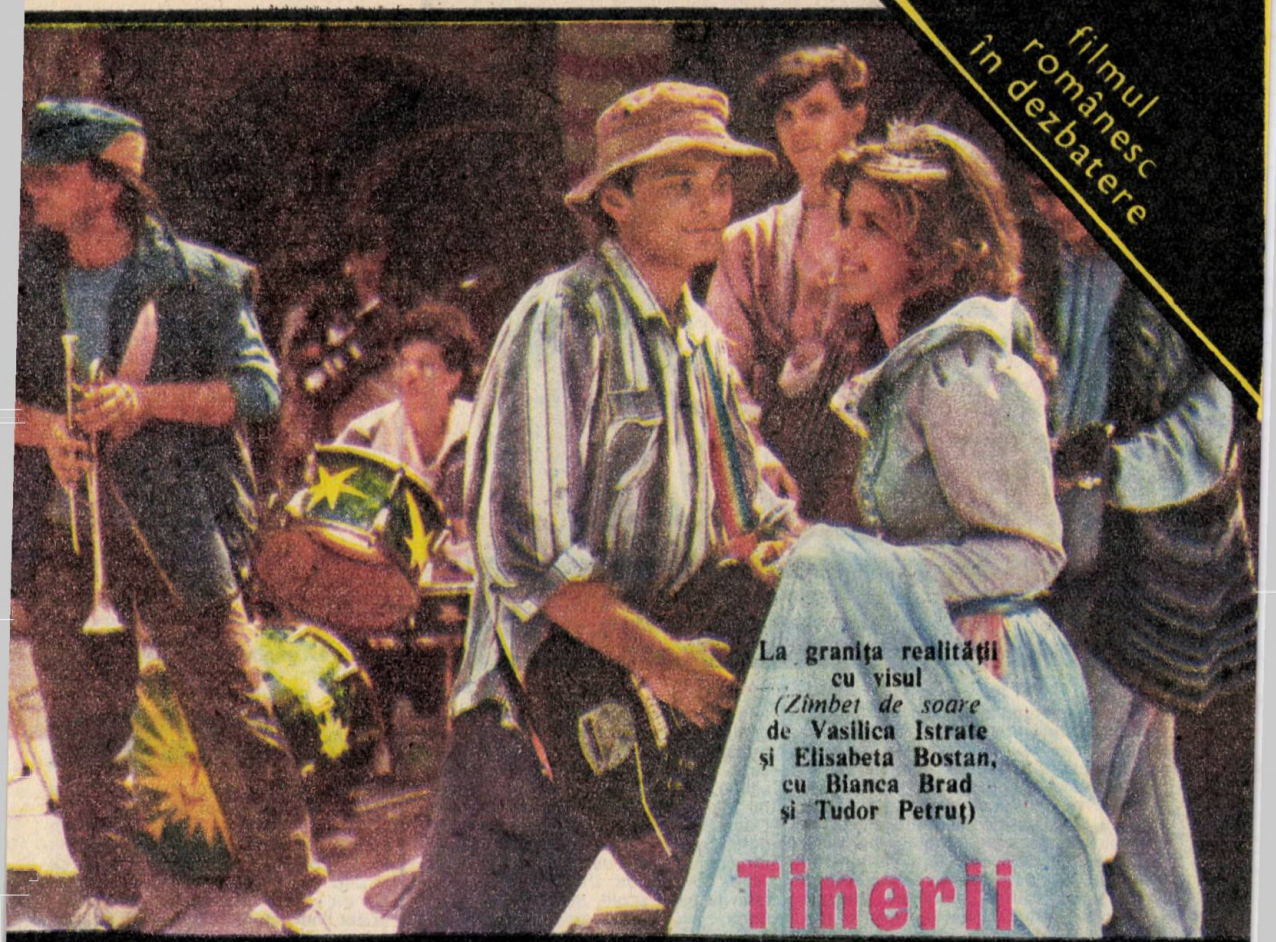
— Evident, portarul de la intrarea studioului, răspunde nea Gică. Toți cineaștii, în fiecare dimineață, îi spun: „Bună dimineața, maestre!" și nimeni n-a contestat vreodată această afirmație...

•

Și zilele trec, așa cum trec și nopțile — uneori pe platouri se filmează și noaptea —, un film, două filme, o sută de filme pentru care lucrătorii studioului pleacă și se reîntorc la cuib neîncetat, asemeni rîndunelelor, din zori pînă-n zori, cu materialul filmat pentru Laborator, cu aparatele și cu visele, cu marii actori și regizori, cu inginerii și tehnicienii fără de care orice filmare e doar o vorbă goală, cu cai și harnașamentele poleite, cu decorurile și aspirațiile tuturor spre mereu urmăritul ideal al frumosului, adevărului și supremului bine are este Arta. Prietenul și confidentul meu nea Gică, în depozitul aparaturii, e mereu treaz, mereu la datorie, mereu grijuliu cu noi, tinichelele cu lentile de cristal și carcase de aluminiu. Convorbește cu noi îndelung, ne consolează și ne întreabă cum e iarba, cum crește grîul, cum zboară pasărea și cum **devine** lumea pe care o vedem în călătoriile noastre, cum e cerul și cum sînt stelele din mirabilele locuri pe unde am umblat, cam așa cum înaintașii lui, mocanii, vorbeau cu mioarele „pe-un picior de plai și-o gură de rai"...

pt. conformitate
Marcel PĂRUȘ

Farmecul proaspăt al reportajului realizat cu Arriflex-ul (*18 ani Stop cadru* de **Sabina Pop**)



La granița realității cu visul
(*Zîmbet de soare* de Vasilica Istrate și Elisabeta Bostan, cu Bianca Brad și Tudor Petruț)

Tinerii în oglinzi de cristal

Cîntate ori dansate, comedii ori evocări nostalgice, filmele cu tineri își datorează succesul, sincerității

Cînd talentul se resimte de pe urma anemicei participări a fanteziei, cînd mimetismul nu întîmpină prea mari rezistențe, filmele dedicate adolescenților par să treacă, mai curînd, printr-un proces de imaturitate decît printr-unul de întinerire! Ne stau la dispoziție destule exemple. De pretutindeni. Izolarea lor prin fraze de admonestare nu intră în preocupările articolului de față. Cum primăvara asta, totuși, ne-a făcut și surprize cinematografice agreabile, mă voi opri, în contrapunere, la ele.

Unde ești, copilărie? și **Zîmbet de soare,** filme realizate de Elisabeta Bostan, au oferit, în primul rînd, contextul profesional de prestigiu, atît de necesar stimulării meritelor unui talent actoricesc tînăr. Deși putea să treacă drept un film de montaj și de reușite fragmentare, acuzînd lipsă de suflu la efortul realcătuirii într-un tot, **Unde ești, copilărie...** și-a recucerit publicul prin formula adoptată. Năică și Maricica — respectiv Bogdan Untaru și Alexandra Foamete — apar la vîrsta de atunci, dar și la cea de astăzi, care e vîrsta unor bine precizate înclinații, preocupări, îndeletniciri. Inegalabilul interpret al lui Năică, spiridușul iscoditor și bucuros de joacă, este acum tată și la posibila lui carieră de actor, dacă s-a gîndit odinioară, acum nu se mai gîndește, în timp ce nostima lui parteneră de năzdrăvănii nu a trădat începuturile actoricești decît în favoarea regiei de film pe care o studiază — cum spun imaginile — serios, adînc îngîndurată. Episoadele vechi, bine păstrate de memoria noastră afectivă, se urmăresc cu emoție nouă, în ambianța de rară poezie descoperită la granița realității cu visul. Unde poate fi copilărie, dacă nu în acest tărîm, dacă nu în amintirile noastre răzlețe, care fac să înfiorească pe obraji fluxul roșu al inimii!

Zîmbet de soare se desfășoară într-o motivată atmosferă visător-muzicală dar și burlesc-parodică, semn de protest la șabloanele genului. Ajunși la vîrsta cînd cunosc iubirea ideală, sperînd în durata ei eternă, tinerii studioși nu pot fi împiedicați în elanuri nici măcar de spaimele bacalaureatului. Cei „dintr-a douăspea" ajung să converseze pe note, într-o camaraderie glumeață, cu corpul didactic, lăsînd imaginația să lucreze în voia ei, analizînd distanța dintre **a fost, este** și **va fi,** trecînd în poveste împreună cu profesorii mai apropiați

Un succes „clasic" al musicalului nostru: *Gloria nu cîntă* de Alexandru Bocănet (cu Toma Caragiu, Tora Vasilescu, Horaţiu Mălăele)

ior ca mentalitate, dîndu-le sarcini precise de împărat, împărăteasă, înorog, Zmeu sau de Cavaleri ai onoarei şi dreptăţii, duelînd în numele liberei alegeri în dragoste. Se luptă şi se cîntă, se dansează, se luptă şi iar se cîntă în această comedie muzicală, se depăşesc hotarele timpului pe calea aerului, la volanul unui automobil adaptat, iar participarea sălii atestă că trucajul, filmările combinate, efectele speciale au funcţionat cu „artă şi precizie". Binele şi Frumosul ies, într-o emulaţie de echipă, învingătoare, aşa cum se cuvine, aşa cum se poate întîmpla mai ales sub bagheta vrăjită a regizoarei Elisabeta Bostan. Prinţesa din povestea cinematografică, atît de graţioasa Bianca Brad, şi alesul inimii ei, un veritabil Făt-Frumos al zilelor noastre, Tudor Petruţ, trec cu brio probele de farmec şi dezinvoltură, încurajaţi de o suită vesel-zgomotoasă, în cele două ore deconectante, care folosesc terapia rîsului în combaterea noxelor de tot felul.

Proaspeţii liceeni

Extemporal la dirigenţie, cel de al treilea episod din „serialul liceenilor" început de George Sovu şi Nicolae Corjos cu cîţiva ani în urmă, e un semn de consecvenţă în direcţia apropierii de junete, de neobosită căutare a subiectelor, dar mai ales a „subiecţilor". După degajarea cu care vorbesc, ripostează, se ţin de şotii, se ţin de mînă, de talie, pe după gît interpreţii dau destule semne că, din punct de vedere al aptitudinilor artistice, nu vor sfîrşi în anonimat. Mă gîndesc la Mădălina Pop — „fata lui Socrate" — o şcolăriţă cochetă, alintată, serioasă pînă la urmă şi de la început frumoasă coz. Apoi, la Cosmin Şofron în rolul unui băiat sensibil, cu probleme în familie, neînţeles nestimulat, cu o privire ce trădează efectele educaţiei părinteşti pe baza de chelfăneală. Mă gîndesc la eleva-recitatoare, remarcabilă prin stridenţa cu care insistă la porţile afirmării. Nu scapă binevoitoarei atenţii nici prietenii mai vechi: Ştefan Bănică junior şi Oana Sîrbu, continuă să cînte ochi în ochi; Teodora Mareş şi Adriana Păduraru continuă să danseze ochi în ochi (altă dovadă de trăinicie sentimentală) la balul şcolii, de care, deşi studenţi, se despart greu. Mihai Constantin, mucalitul Ionica, este pe moment, disponibil (sau aşa pare, caci Geta cultivă cu grijă, din depărtări, genul epistolar) Carmen Eneea, o frumuseţe victorioasă, văzută între timp şi pe micul ecran, a căpătat un farmec blînd pe care nu i-l bănuiam, actriţa progresînd pe partituri de altă rezonanţă. Mi-aş permite să încheiu „plutonul" celor mai tinere elemente cu numele Tamarei Buciuceanu, tînără prin veselia pe care o răspîndeşte la simpla apariţie. Combinînd ipostazele exactităţii matematice şi severităţii didactice cu etalarea rănilor sufleteşti, isoscel, în această ireprosabilă interpretare, demonstrează solo-voce, cu multă simţire, că a cunoscut în viaţă şi altă pasiune, nu doar extragerea rădăcinii pătrate.

Un vitalism muzical mai discret însoţeşte prezentele întîmplări, în care, din fericire, nu asişti nici la iubiri mistuitoare, nici la fuga de-acasă în solitudine montană, nici la duete tragice. Supărările iubirii, cîte sînt, pot antrena note proaste, în catalog, insolenţă, semeţie ridicolă şi, cel mult, zbuciumul unei bunici în veşnică pîndă la piciorul scării interioare. În paranteză fie spus, probabil din dorinţa de a spori intensitatea conflictului, scenaristul îşi lasă eroii orfani, fără nici o milă. În **Declaraţie de dragoste**, protagonista nu avea mamă, în schimb, avea un tată în penitenciar. În **Liceenii** protagonistul nu avea mamă, în schimb, avea un tată depăşit. În **Extemporal la dirigenţie**, protagonista nu are mamă, în schimb, are un tată neajutorat...

Doruri pe note...

O altă comedie muzicală, intitulată **În fiecare zi mi-e dor de tine** — autor Gheorghe Vitanidis — şi-a croit drum spre inima spectatorilor, mai întîi prin titlu, apoi prin refrenele muzicale, ca şi prin varietatea, pitorescul şi culoarea pe care le presupune spectacolul în aer liber, atunci cînd pasiunea unui regizor tînăr — personajul din film — arde cu pălălaie. Comedia a plăcut. Ca să măresc fluctuaţia de gust şi de intuiţie critică, mă situez pe linia de

Un „te iubesc" pe note (inspirate) *(În fiecare zi mi-e dor de tine* de Octavian Sava şi Gheorghe Vitanidis cu Teodora Mareş şi Viorel Păunescu)

mijloc, recunoscînd fiecărui episod autonomia și nota specifică, dar și cantitatea de clișee, dar și escaladarea — poate prea sprințară — a normelor genului.

Ce fac, în acest film, tinerii? Muncesc, iubesc, vor să fie artiști și să dovedească ce pot. Totul pe note și în pași de dans. Două cupluri sumar individualizate, unul alcătuit din proprie decizie, celălalt în joacă, ni-i aduc în atenție pe Teodora Mareș (interpreta unei tinere mereu reținută, surîzînd la dreapta, surîzînd la stînga, supărată și nu prea, împăcată și nu prea, știind pe de rost ce a spus Enescu despre muzică); pe Viorel Păunescu (îndrăgostit pînă peste urechi de meseria aleasă și de aleasa inimii, încă stîngaci în fața aparatului de filmat), pe Nicolae Caranfil (actor, regizor de teatru, regizor de film, dramaturg, eseist, traducător — pentru că nimeni nu-l ajută să se decidă) aici, un fel de Rică Venturiano, ediția revizuită, care încurcă locul și ițele, obținînd cîteva palme; Pe Emilia Popescu (de o energie ce te dă gata și din a cărei revărsare am rămas cu o tropotită și cu un „turai, mai"!)

Firescul la iarbă verde

Filmul lui Cornel Diaconu, **Niște băieți grozavi,** ne trimite la muncile agricole, în plină campanie, printre tractoriști și alți mecanizatori. Te pomenești participînd deplin (din sală) la tot ce înseamnă hărnicie și voie bună. Pînă în final, nici nu apuci să bagi de seamă că în această peliculă nimeni nu cîntă (decît la muzicuță), nimeni nu dansează (decît în sala de mese, un dans greu de numit), nimeni nu petrece la vreo nuntă (nesancționat că a venit tîrziu pe cîmp). Deși veselia e molipsitoare, iar tinerețea sufletească face minuni, filmul acesta mi se pare relevant prin seriozitatea lui, prin efortul de disciplinare a materialului, dar și prin dezvoltarea lui liberă, prin senzația de adevăr, de problemă de viață acută, credibilă, și chiar prin spontaneitatea vorbelor de duh, niciodată surprinse în gol de producție. Nefericita idee a unor filme de actualitate de a ocoli realul, mai greu de sondat, pe calea artificiilor și înfloriturilor, este trîntită la pămînt în cazul de față, de o bună cunoaștere a vieții. Contribuie din plin la această impresie de autentic, actorii atent distribuiți și îndrumați. Petre Nicolae e un șef de brigadă S.M.A. cu autoritate, care demonstrează fericita potrivire dintre funcție, temperament, loc de muncă și viață personală, pe ogor, în scurte discuții aspre, dar convingătoare, în sînul familiei unde rupt de oboseală, adoarme între felurile de mîncare, atent la vreme cu ochii pe cer și pe televizor, la buletinul meteorologic. Actorul pune peste rolul interpretat pecetea talentului său generos și a unui stil inimitabil. Rodica Mandache, soția șefului de brigadă, mamă, gospodină, telefonistă și alinătoare a sufletelor rănite, are atîta inventivitate și putere de a înduioșa încît, la simpla rememorare a unor secvențe, voi ajunge să-mi scriu cronica lăcrimînd! Un seducător june prim se arată, de la debut, Lucian Nuță. El conturează expresiv un caracter bătăios, orgolios, inflexibil în decizii, receptiv, cu superioară înțelegere, la tot ce se întîmplă în jur. Cuplul îndrăgostiților Mica și Dode — alias Magda Catone și Sebastian Papaiani — are cheia succesului la purtător: ea cu bascul tras pe cap, într-o salopetă de tractorist, el luptînd cu cîteva defecte omenești și biruindu-le, neîndrăznind să-i ceară mîna, pînă cînd nu o vede gătită ca pasărea paradisului, împletindu-se pe tocuri înalte, și atunci cererea se face cu toporișca, în scopul desființării gardului despărțitor dintre cele două case... Situația e comparabilă cu fericirea care da peste Goga (Vasile Muraru) cînd se întoarce Maricica la domiciliul conjugal, mobilat și utilat, în așteptare, cu tot dichisul, confort sporit și cu carpete plusate de pe pereți reprezentînd scene din natura și animale pe cale de dispariție, detaliu scenografic greu de trecut cu vederea. Mai contribuie la închegarea acțiunii Valentin Uritescu, George Mihaiță și Geo Costiniu, cu o remarcabilă intuiție a situației, cu schimbări de registru, pe măsura înzestrării lor actoricești.

Scurta trecere în revistă de pînă aici mai suportă și o concluzie: asaltarea cinematografelor la filmele destinate tinerilor, exprimă nevoia acută a generației de a-și reflecta chipul proaspăt, inconfundabil, în oglinzi de control al caror cristal nu deformează conturul. Pornind la drum cu asemenea scrupul, creatorii de artă își bine-merită gratitudinea publicului.

Julieta TINTEA

Love story la liceul de maté-fizică
(Liceenii de George Șovu și Nicolae Corjos)
cu Oana Sîrbu și Ștefan Bănică jr.)

Noi talente într-un gen străvechi: comedia
(Anca Sigărtău și Mihai Constantin)

Animația la ea acasă

Spiritul de aventură nu intră în vacanță
«Temerarii de la scara doi»
de Marian Mihail,
Zaharia Buzea, Ana Maria Buzea
și Artin Badea

Un nou gen s-a impus cu mult succes pe ecranele noastre în ultimele luni: filmul animat de lung metraj românesc. După inaugurarea lui cu **Uimitoarele aventuri ale mușchetarilor**, de Victor Antonescu, a doua reușită cinematografică, **Temerarii de la scara doi** de Marian Mihail, Zaharia Buzea, Ana-Maria Buzea și Artin Badea apoi **Novăceștii** de Constantin Păun și **Fiul stelelor** de Mircea Toia. Filme ce aduc din nou în atenție animația și ai ei harnici și talentați realizatori. Le dăm cuvîntul spre a înțelege mai bine, cum se naște, la ea acasă, a 7-a, arta bis.

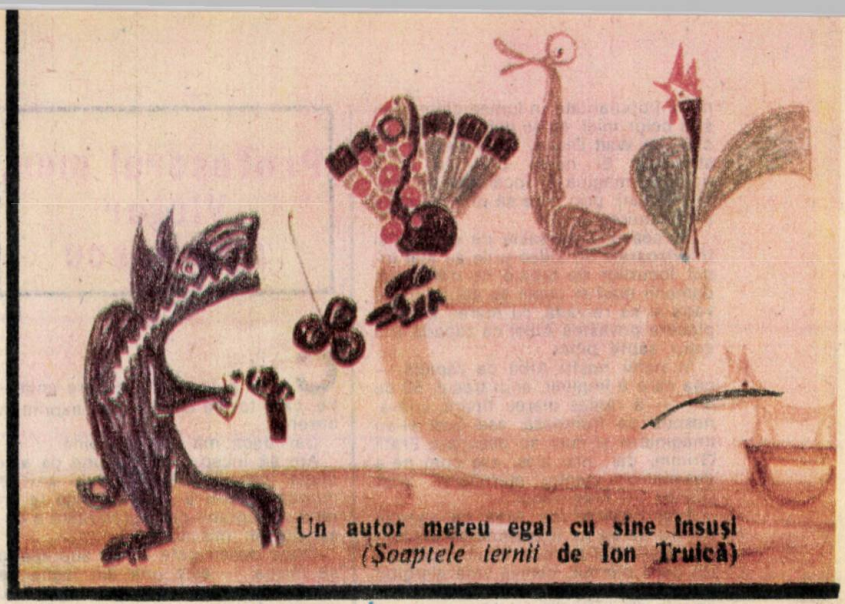
Cînd am scris versuri pentru animație

Filmul de animație pare a fi, el este cu siguranță — jucăria perfectă și unanim preferată, alături de milenii de oralitate ale cuvîntului educator, și de secolele lui de tipărire, alături de bunătatea modelatoare a familiei, a școlii cu tot ce concură la desăvîrșirea educației.

Prin contribuția atîtor meserii și arte, de la aceea de scriitor pentru copii sau tipograf, artist plastic, lector și corector, învățător și actor, compozitor și educator, el, jucăria perfectă, cum spuneam, filmul adună în misterul lui colorat farmecul tuturor ipostazelor cuvîntului Povestea, gluma, snoava își individualizează protagoniștii, le precizează chipul, ei devin personaje și toate lucrurile și toate ființele și fenomenele, abstractul chiar, capătă concretețe, timpul e redus, spațiul învins. Și toate cu atîta poezie, cu atîta iubire înțeleasă și cu un puternic efect educativ. Adorăm momentul cînd cărțile, bunicii, părinții și copiii din încăpere privesc ecranul. Elogiu deplin, deci și prețuire infinită tuturor celor care desăvîrșesc arta filmului de animație. Artă și meserie în același timp, har aparținînd generoșilor ce nu se tem de trecerea timpului ci, dimpotrivă, ne conduc cu subtilitate, nerv și poezie prin toate stările lui, călătorind nestingheriți prin trecut, prezent și viitor. Țința acestor generoși — întreținerea deșteaptă și creatoare a spiritului uman, copilăria eternă a lumii, lume servită de joc ingenios și de știința dăruirii cuceritoarei bucurii, lume ajutată prin joc inteligent să-și păstreze candoarea, valorile, calitățile, normalitatea adică. Filmul de animație, ajuns azi la o vîrstă respectabilă, se manifestă viguros pe meridianele pămîntului, fermecător și

eficient, iubit și căutat de toată lumea. Aș mărturisi, deși nu cred că mai are importanță, că am dorit să mă consacru acestei meserii-artă, să-mi petrec timpul în laboratoarele filmului de animație. În cele cîteva cărți pentru copii, mă adresez vîrstei celei mai pure, celei mai fragede. Plăcerea de a scrie anume pentru copii o datorez în mare măsură copiilor mei, dar și fascinației pentru filmul de animație, tentației de a colabora cu versurile mele la succesul unor filme de animație. Trufia aceasta frumoasă nu s-a răzbunat, succesul meu literar făcîndu-i probabil să zîmbească pe minunatul meu „adversar". Adversar? În sensul cel mai bun al cuvîntului, desigur. Mi-am verificat textele, pentru a nu păți rușinea de a-mi plictisi „victimele", și am citit copiilor totul, înainte de publicare. Filmul de animație nu are cum să-și facă asemenea scrupule. Am trăit surprize felurite și am aflat cît de greu și totuși cît de ușor se ajunge la sufletul lor. Copiii te simt cînd ești al lor. Te simt și ți se încredințează dacă îi vezi exact ceea ce sînt; niște oameni în devenire, niște oameni pe care se poate conta în orice moment. Acest principiu m-a călăuzit și în ceasurile fericite cînd am avut de scris versuri pentru filmele de animație. Această colaborare, care durează de ani, m-a încîntat nespus de mult, influențîndu-mi, aș putea spune, destinul, rezervîndu-mi o bucurie extraordinară și o satisfacție palpabilă, asigurîndu-mi, prin păstrarea candorii și încrederii, acea libertate interioară de care vorbeam la început. Acea liniște asupra lucrurilor și întîmplărilor înconjurătoare. Sentimentul puterii de a lupta, cu ajutorul luminii, culorii, mișcării, cuvintelor și gîndului deschis, în numele binelui.

Constanța BUZEA



Un autor mereu egal cu sine însuși
(Șoaptele iernii **de Ion Truică)**

Albă ca zăpada a împlinit 50 de ani

...Într-un episod al întîmplărilor cu Mary Poppins, Michael, un băiețel de șase ani, îmbufnat că nu i-a rămas o porție întreagă de orez cu lapte îndulcit cu miere, se retrage la fereastră și, privind spre cerul rece, de iarnă, își dorește cu glas tare — desigur și pentru ca, în felul acesta s-o provoace pe Mary și să afle dacă vrăjile ei sînt valabile și în împărăția stelelor — își dorește, deci, cu glas tare, nici mai mult nici mai puțin decît... Luna de pe cer.

Și, datorită fanteziei luxuriante a Pamelei Travers, această năstrușnică povestitoare pentru copii mari și mici, Mary Poppins va rostogoli — într-un fel doar de ea știut — în brațele năzurosului Michael, însăși Luna de pe cer sub forma unei mingi mici, de argint...

Nevoia de povești a oamenilor e veche de cînd lumea și oamenii. A amintit-o într-o prefață a cărții sale și un alt mare „story teller" povestitor — cum se autodefinea Somerset Maugham, născut și el în țara lui Mary Poppins: „Din timpuri străvechi, de la începuturile istoriei, oamenii au simțit nevoia să se adune în jurul focului sau prin piețe publice ca să asculte tot soiul de istorisiri spuse de călători pricepuți în arta povestirii".

Nu e locul și cazul să pomenesc aici adevăruri de mult știute și acceptate, adevăruri despre nemuritoarele legende și povești care au circulat, spuse și scrise, de-a lungul mileniilor.

Ori despre acest mare aliat al omului — și al copilului — aflat uneori în nesiguranță, în singurătate sau chiar în suferință, despre acest izvor de apă vie al sufletului numit Imaginație — regină a tuturor poveștilor. (Și poate că nimeni nu a rezumat mai frumos nevoia noastră de povești decît Mircea Eliade care, într-o conferință ținută la Chicago vorbea despre niște deținuți aflați într-un lagăr care au supraviețuit datorită basmelor aflate din gura unei biete bătrîne).

Și iată că, la rang egal cu literatura pentru copii, a apărut la începutul secolului 20, creeată tot de Regina-Imaginație, cea de a 8-a artă, desenul animat, invenție a unor artiști cu mîini de aur, care, mai întîi cu un creion și o bucățică de hîrtie și apoi cu multe creioane și o mulțime de hîrtii și celofane și — bineînțeles — cu un aparat de filmat și mult-mult talent și cu un suflet de aur ca al meșterului Gepetto ne-au adus în dar — un dar nepieritor — Lumea Fanteziei Desenate, cea a tuturor întîmplărilor posibile, cu ursuleți și cu maimuțe, cu cotofene năzdrăvane și pitici voinici și veverițe năzuroase, cu rățoiul Donald și cîinele Pluto, cu șoricelul Mickey și cu mereu-pușii-pe-pozne Tom și Jerry...

Și dacă Frații Grimm și „domnul Andersen", ba chiar și laureatul premiului Nobel pentru literatură (în 1907), Rudyard Kipling, trăiesc o

Pentru toate generațiile, pînă în anul 2000 (și mai departe)
(Albă ca Zăpada **lui Disney-Grimm)**

nouă popularitate în lumea celor mari și a celor mici, ea se datorează Magicianului Walt Disney — și elevilor săi străluciți. Ei ne-au oferit o nouă oglindă, magică și încărcată de infinite lumini, prin care să privim lumea și alcătuirea ei.

La ceasul cînd sălile de cinema și televizoarele ori video-urile au luat locul focurilor de tabără de odinioară, oamenii mari și copiii se adună ca să vadă și să re-vadă, cu mereu aceeași plăcere povestea Albei ca zăpada și a celor șapte pitici.

În ochii noștri Albă ca zăpada — cea care a împlinit, anul trecut, 50 de ani! — a rămas mereu tînără, suavă, nespus de frumoasă, așa cum și-au imaginat-o și cum au descris-o Frații Grimm, dar, mai ales, așa cum ne-a desenat-o, „pentru eternitate", Walt Disney — Magicianul.

Avem nevoie de Albă ca zăpada pentru că ea ne îndeamnă să credem că, la sfîrșitul poveștii, atunci cînd totul pare pierdut, cineva vine alergînd și ne salvează de mărul otrăvit, avem nevoie de pățaniile lui Mowgli ca să ne recunoaștem la timp prietenii adevărați, ca să nu uităm o clipă faptul că Bagheera și Baloo ne-au stat alături, la ceasuri de cumpănă, sărind în ajutorul nostru cu riscul vieții lor. Și să nu-i uităm nici atunci cînd — aparent — le-am întors spatele. Avem nevoie de povești despre cărți uitate în balcon, pe ploaie și burniță, povești desenate despre „cărți cu gutural" (ca cea a Lianei Petruțiu) cărți care se mototolesc și riscă să piară, pentru ca să prețuim, cît mai e timp, că valorile ce ni se încredințează, mai ales cele rare, dar ascunse sub coperți modeste, trebuie păstrate cu mare băgare de seamă.

Avem nevoie de povești — scrise și desenate — pentru ca să putem crede că, într-o seară de cumpănă, așezați „la fereastră" (ca în filmul lui Laurențiu Sîrbu) în fața cerului de iarnă, sticlind în lumini reci neprietenoase, ne putem trezi cu luna de pe cer, rostogolindu-se, senină, pe pervazul îngust, ca să ne întrebe, cu simplitate, dacă ne poate fi de folos cu ceva..

Silvia KERIM

Profesorul meu, Victor Antonescu

Ce-aș putea scrie despre animație, cînd tot ce am de spus exprim în desen?...

Dar dacă mă gîndesc bine...

Am să încep prin a spune că animația înseamnă foarte mulți ani de muncă, pentru a putea ajunge la un nivel acceptabil de expresivitate a desenelor în mișcare.

Orice desen care nu se suprapune se mișcă — este una din legile de bază ale animației, de care în general, noi ne ferim.

Dacă nu credeți, încercați. Este adevărat, desenul se mișcă, dar lucru esențial în animație, el nu trăiește. Nu este suficient (dar e necesar) să știi să desenezi, ci trebuie să ai și capacitatea de a întui cu a 24-a parte din secundă mai devreme, care va fi atitudinea personajului în desenul următor.

Realizatorul îți dă un personaj: „Uite, în scena aste care are 3 secunde... el trebuie să rîdă, apoi să se înnece de rîs și să se sperie".

Da, în cîteva secunde și desene tu, ca animator trebuie să ai capacitatea de a reda iluzia realității în mișcare, într-un spațiu în care timpul capătă alte dimensiuni.

Este o muncă de bijutier, în care rezultatele le obții studiind fotograma cu fotogramă, producțiile clasice ale animației, încercînd să reproduci gesturile, mișcările, atitudinile, compoziția cadrului în care desenul se mișcă. La fel cum în arta plastică tradițională, îi studiezi pe marii maeștri spre a descoperi arhitectura secretă a operelor lor.

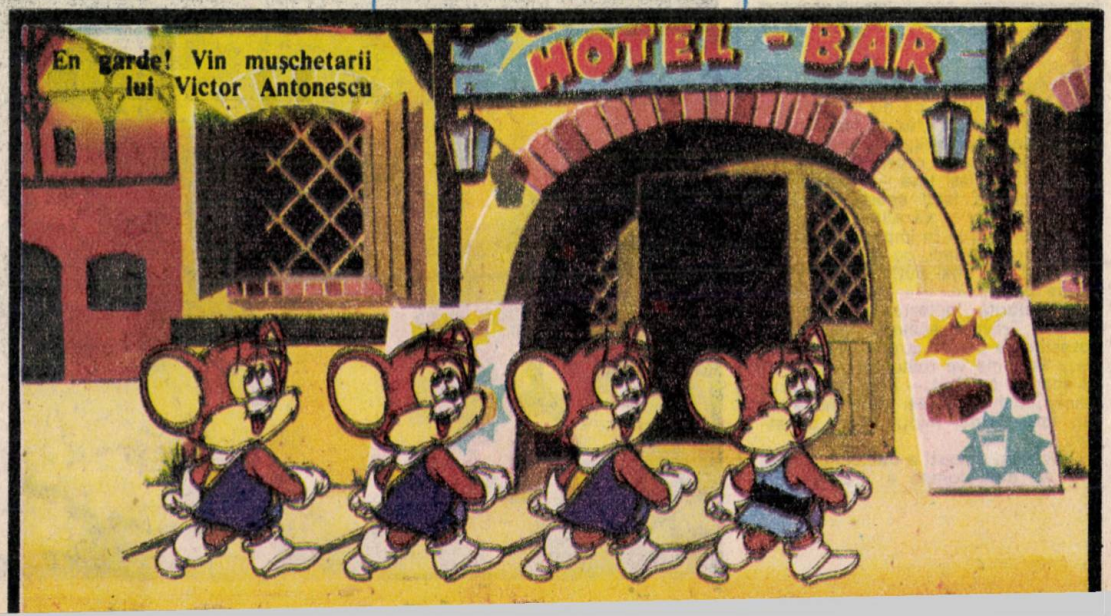
Se întîmplă și nu de puține ori ca personajul căruia trebuie să-i dai viață să nu fie „pe mîna ta". Să nu se potrivească temperamentului tău. Și-atunci încerci să te transpui în caracterul personajului, să joci precum un actor, să treci prin stările cerute în secvența respectivă.

Însă toate astea trebuie să le faci detașîndu-te de actul concret de reproducere a mișcării. Te pîndești pe tine însuți, te urmărești de undeva, din afară, sau... în oglindă. Eu-l tău înmagazinează selectiv în memorie și apoi pe hîrtie, fiecare gest. Unul din colegii mei a dansat mai mult de o lună, în fața oglinzii, în timp ce asculta aceeași bucată muzicală, pentru a putea pune la punct o secvență în care personajul său ...dansa. Ca personajele pe care le animi să și trăiască, trebuie să ai capacitatea de a ajunge la o totală contopire cu ele. Este greu sau ușor. Nu pot să mă pronunț. Pentru că pasiunea nu se măsoară. Dar pot să spun că este frumos... Fără nici o reținere.

Animația este o muncă de o frumusețe care nu apare ca o revelație magică. Este o profesie pe care o cizelezi încetul cu încetul, cu migală și răbdare, și dacă ai șansa, așa cum au avut-o mulți din animatorii studioului să întîlnești și un om ca Victor Antonescu atunci te poți considera norocos. Sub îndrumarea acestui om zgîrcit cu laudele, dar de o ținută morală și profesională ireproșabilă, au evoluat multe generații de animatori. Pentru că a edifica o operă personală este o chestiune de timp, dar a modela caractere este ceva ce ține de calitatea umană. Echipa lui Victor Antonescu a fost un fel de școală de animație a studioului, prin care au trecut mulți... Unii au rezistat tempoului impus în cadrul echipei, alții... Cei care au trecut cu brio prin „școala de animație" a lui Victor Antonescu sînt acum animatorii de prestigiu ai studioului: Mihail Marian, Călin Giurgiu, Lucian Profirescu, Despina Buneci, Anca Dumitri, Mihai Șurubaru. Oameni pasionați de munca lor, oameni cu care orice realizator din studio ar dori să colaboreze.

Poate că ar fi trebuit să scriu mai mult despre munca de echipă la **Ulmitoarele aventuri ale mușchetarilor.** Dar despre asta, filmul vorbește mai bine decît noi.

Valentin ELISEU



En garde! Vin mușchetarii lui Victor Antonescu

Cele trei tipuri de muzică „animată"

Cînd mi-am început „cariera" de compozitor pentru filmele de animație nu mi-aș fi închipuit, cîtuși de puțin, la ce treabă complicată mă înhămam...

Era prin anii '73—'74. Cum tocmai se născuse ideea colaborării între studenții institutelor de artă, scriam muzica pentru filmele „de școală" ale lui Constantin Păun. Și cum, înainte de a fi student la IATC, el lucrase la „Animafilm", într-o zi m-a recomandat regizorului Ion Truică. Acesta căuta un compozitor care să termine muzica filmului **Marea zidire,** începută de Radu Șerban și abandonată la jumătatea peliculei. Pe atunci, îmi imaginam că a scrie muzică de film e lucru ușor. Și că a scrie muzică pentru un film de animație trebuie să fie și mai ușor încă! Ei, bine, pe lîngă faptul că în acest prim caz, prin forța împrejurărilor, am fost nevoit să compun „a la manière de..." (și sper că doar specialiștii au putut observa o oarecare „schimbare de mînă" între primul act, scris de Radu Șerban, și cel de-al doilea, scris de mine în stilul lui!), am mai descoperit că muzica filmului de animație are niște rigori, în plus, față de aceea a filmului cu actori, că libertatea de expresie a compozitorului este îngrădită mult mai ferm de o seamă de elemente... Dar și că înfruntarea acestor „condiții impuse" are pentru fantezie un efect stimulator, iar efortul, în sine, este pasionant.

Pasionant este, înainte de toate, modul în care compozitorul se „dedublează" aici. Să mă explic: muzica scrisă de mine pentru filmele de animație poartă, desigur, „marca" mea, pe care, probabil, că un spectator avizat o recunoaște de îndată — după cum același lucru se petrece și cu muzica scrisă de mine pentru podiumul de concert. Însă, cu siguranță, între „marca" uneia și „marca" alteia e destul de greu de stabilit o corespondență. Iar această ruptură categorică se produce tocmai din pricina rigorilor despre care spuneam că sînt impuse în compoziția pentru filmul de animație.

De fapt, există trei tipuri de muzică de film. Unul, în care muzica însoțește fiecare gest cinematografic, imaginea „dansînd" pe această muzică; este, aici, cazul filmelor pentru copii, mai ales al acelora cu tot soiul de „animăluțe". Al doilea, în care muzica nu ilustrează imaginea, ci constituie o reflecție a compozitorului asupra ei; e cazul așa numitelor filme experimentale, în care muzica exprimă, de fapt, o „stare". În fine al treilea, în care muzica reprezintă un comentariu al „acțiunii"; e cazul acelui gen de pelicule de animație care sînt o „replică" dată filmelor cu actori. Rînd pe rînd, alături de Ion Truică — cu care am lucrat la aproape toate filmele sale de pînă acum —, apoi alături de Constantin Păun, de Marcel Mihai, de Călin Cazan și Mircea Toia, de Virgil Mocanu, am descoperit secretele — și, dacă vreți, rețetele! — tuturor acestor tipuri de muzică de film.

Am învățat, cu timpul, că — aici — mai importantă decît alegerea temelor este, adesea, alegerea instrumentelor ce le vor cînta. Pentru că — desigur, conform esteticii filmului respectiv — necesitatea unei largi accesibilități pretinde mai degrabă, folosirea unor clișee melodice și armonice, decît o maximă invenție în aceste domenii; în schimb, dincolo de unele caracteristici — să le spunem obiective — ale timbrurilor instrumentale, care desemnează, din capul locului, fagotul sau trombonul pentru ilustrarea unei situații comice, flautul pentru un moment liric, cornul sau violoncelul pentru unul elegiac — și așa mai departe —, fantezia compozitorului are toată libertatea să caute cele mai neobișnuite combinații de culori.

Am mai descoperit că există situații în care compunerea muzicii de film nu se termină la masa de scris, ci abia la masa... de montaj, cînd vreun „deșeu" de bandă înregistrată se dovedește a fi suportul ideal pentru o anume secvență.

Și am înțeles, mai cu seamă, că pentru a fi un bun compozitor pentru filmele de animație, trebuie să ajungi la performanța cu care se mîndrea Richard Strauss: aceea de a fi capabil să ilustrezi prin muzică pînă și cum se dă pe gît o halbă de bere!

Călin IOACHIMESCU

Nu lăsați cărțile în ploaie
(Cartea cu guturai
de Liana Petruțiu)

Pin Pin a ales „musical"-ul

Prin talentele sale de dansator, cîntăreț și scamator, noul meu personaj de serial animat, Pip-pin-pinguinul îmi impunea opțiunea pentru genul „musical". Performanțele musicalului sînt de altfel bine cunoscute atît din peliculele basm: **Vrăjitorul din Oz, Mary Poppins,** cît mai ales din filmele animate ale lui Walt Disney.

Exemplele celebre ne-au stimulat ambiția, dar și căutările unui drum, al nostru. Pentru realizarea secvențelor muzicale în serialul **Aventurile lui Pin Pin** a fost nevoie încă de la început de compunerea melodiilor. Compozitorul Ion Cristinoiu s-a familiarizat mai întîi cu personajul și cu decupajul regizoral al fiecărui episod, cu genul de mișcare (dans acrobatic pe gheață și numere de jonglerie ale pinguinului, dansul elefanților, dansul maimuței, dansul focilor etc.) pentru a găsi linia melodică adecvată și ritmul potrivit. Lucru foarte dificil, de altfel, ținînd seama de cadrele specifice desenului animat, adică foarte scurte, de multe ori de o secundă, cu accente sonore frecvent cerute de acțiune. Astfel s-a născut și cîntecul lui Pin Pin pe versurile Constanței Buzea, interpretat de Valeria Ogășanu. Abia după ce coloana sonoră a fost realizată cu pricepere de George Copaci, s-a trecut la faza de animație. Animatorul a trebuit să urmărească cu exactitate măsurătorile făcute în masa de montaj, pentru ca mișcarea să fie desenată, fotogramă cu fotogramă, după diagrama de evoluție a sunetelor, cît și sincronizarea mișcării cîntecului pinguinului cu pronunțarea versurilor cîntate.

Secvențele de animație realizate după acest procedeu de Călin Giurgiu și Octavian Frecea cer un plus de fantezie în conceperea mișcării și expresivității desenului în funcție de linia melodică și accentele sonore.

În sălile de cinema, copii bat din palme în ritmul dansului rock, iar cîntecul lui Pin Pin este reținut și fredonat. Eroul este îndrăgit de public, tot așa cum în film el este iubit de copii și de animalele cu care se întîlnește. Mă bucură mult pentru că nu e deloc ușor să faci „musical" în desen animat... dar merită.

Luminița CAZACU

Cred în lung metrajul de animație

Mi-am pus în cîteva rînduri întrebarea: ce condiții ne-ar trebui pentru a realiza și noi lung metraje de animație, așa cum au făcut-o alte cinematografii. Care ar fi dificultățile legate de o asemenea întreprindere? Ce forțe sînt necesare și pe ce durată? Cum vom reuși să asigurăm unitatea plastică a întregului film ca o condiție obligatorie? Cum vom face să nu se observe că am lucrat mai multe „mîini"? Dar dialogurile? Vom fi pregătiți pentru a realiza lipsinc-ul (animația în sincron a buzelor cu un dialog) fără a avea o bandă ghid preînregistrată pe care să o descifrăm în fotograme — avînd în același timp grijă de interpretarea imaginată a dialogului?

Ultima întrebare era cu atît mai necesară cu cît limbajul folosit de noi în scurt metrajele realizate pînă acum — era alcătuit din semne, gesturi expresive, atitudini bine reprezentate de școala românească de animație — astfel încît filmele produse de noi să fie înțelese pe tot globul.

Dar într-un lung metraj, dialogul este mai mult decît necesar — numai din acțiune nu poți menține treaz interesul spectatorului pe o durată așa de mare, oricît de bine ar fi realizată mișcarea. Prea multe semne ce trebuie decodate, obosesc, în ultimă instanță, și un adult ca să nu mai vorbim de spectatorul mai tînăr...

Se punea și problema interpretării: vocea actorului care prin tehnica post-sincronului să coloreze personajul, să-l facă recognoscibil chiar și în situațiile cînd nu se află în cadru... să-i dea savoare... să-l apropie de spectator.

Realizînd între anii 1971—1974 — primul lung metraj de animație românesc — *Robinson Crusoe* — am reușit să răspund la unele din aceste întrebări, mai ales că înainte de această temerară încercare — îmi „făcusem mîna", întrucîtva, lucrînd la cîteva episoade ale unui serial după fabulele lui La Fontaine.

Cu acest prilej și cu recenta experiență cu **Uimitoarele aventuri ale muschetarilor** mi-am dat seama că la un lung metraj problema „mîinilor" — deci a animatorilor — fiecare cu personalitatea sa, cu o linie a sa specifică poate fi rezolvată aducîndu-i într-un fel la „același numitor", printr-o elaborare minuțioasă a tuturor schițelor ce urmează a fi animate de către acești desenatori — totodată actori de excepție. Deasemenea, printr-o supraveghere atentă a sutelor de mii de desene se poate asigura *unitatea stilistică* a întregii mișcări. Repartizarea eroilor ce urmau a fi animați, ținînd seama de afinități, au creat și în acest caz o mai bună interpretare a rolurilor actorilor desenați. După ce am realizat acest film, mi-am dat seama, după dificultățile pe care a trebuit să le învinș din mers, că realizarea serialelor este o foarte bună școală pentru toate cadrele artistice ale studioului.

Ca un summum al experienței căpătate în acest domeniu, au apărut în ultimul timp realizatori ca Lucian Profirescu, Ion Manea, Călin Cazan, Mircea Toia, Mihail Marian, Ana Maria Buzea, care s-au încumetat să abordeze acest dificil gen de film — lung metrajul.

Problema rămîne totuși deschisă, lung metrajul de animație trebuie să beneficieze de un statut al său, neomițîndu-se nici o clipă că el și-a dovedit în timp atît valoarea artistică, dar și rentabilitatea. Desenul animat se realizează desenînd fotogramă cu fotogramă, dar emoția pe care o transmit animatorii eroilor de pe ecran — întocmai ca actorii din filmul jucat — nu poate fi creată de nici o mașină, oricît de sofisticată ar fi ea.

Sigur că, despre filmul de lung metraj de animație se pot spune multe. Un lucru este însă cert: piața mondială solicită tot mai mult asemenea filme — rentabilitatea lor fiind cunoscută de toți producătorii, motiv pentru care tot mai multe cinematografii își organizează cadrul propice unor asemenea producții.

Eu cred că „mănușa" aruncată de public trebuie ridicată și să răspundem cu tot mai multe filme și tot mai bune de lung metraj de animație purtînd „marca" studioului „Animafilm".

Victor ANTONESCU

O „misiune" de mare succes (și), internațional
(Misiunea spațială Delta
de Mircea Toia și Călin Cazacu)

Un „actor" total: Pin Pin (de Luminița Cazacu)

Cum „sună" o ușă în film

Oare cum „sună" un desen, cum „vorbește" un personaj care nu are aceeași consistență cu lumea înconjurătoare? Ar trebui să-i poți „desena" vocea, reacțiile, zgomotele, ar trebui să-l poți crea schițîndu-i, componentă cu componentă, calitățile, la fel ca și în desen. O ușă în filmul de animație sună, oare, ca o ușă obișnuită?

...Depinde... Dacă toată lumea trebuie să fie convinsă că este cea mai obișnuită, deși arată puțin altfel, ea trebuie să sune ca o ușă normală și atunci rolul sunetului este acela de a întregi desenul și a-l ajuta să se apropie de realitate.

De cele mai multe ori însă, subiectul filmului de animație este luat din lumea fabulei, și atunci ușa poate fi orice altceva decît o simplă și banală ușă; ea poate să scîrțîie ca o uriașă poartă de castel, deși arată ca o mică portiță, poate să mîrîie amenințător, să urle ca o sirenă de alarmă, sau să emită semnale de avertizare, să plîngă cu o tristețe sfîșietoare or să rîdă în hohote, să miaune, să latre... sau pur și simplu... să nu facă zgomot.

În filmul de animație se poate orice, cu cît mai departe de comun și mai neașteptat, cu atît mai bine, cu condiția să servească ideea regizorului și povestirea, să se potrivească desenului, sau să fie — uneori — contrariul lui. Un elefant poate trece o punte de lemn pe nesimțite, iar o furnică poate produce un zgomot asurzitor, dintr-o dubă poate să curgă „o picătură" de sunet, iar dintr-o picuțină un „șuvoi", toate cu condiția să fi fost gîndite inițial așa, din animație, căci zgomotele se mai și „văd" în filmul de animație.

Sunetul mai poate și trebuie să fie și ceea ce nu se vede ca imagine, decor, ambianță, folosind la o mai slabă încărcare a imaginii cu elemente inutile, care ar împiedica sesizarea mișcării personajelor. Același personaj care merge pe lîngă un zid gol poate evolua într-o mare sală de marmură, pe o schelă metalică, pe o suprafață veche de lemn, pe o oglindă de sticlă,

pe cauciuc, pe un culoar în care răzbat orice zgomote de dincolo de zid...

Cu ajutorul sunetului aflăm ce ne deranjează în apartamentul de alături sau de deasupra, sau „auzim" ce este într-o cutie închisă...

Sunetul poate fi visul sau gîndul unui personaj...

Pentru a obține maximum de ajutor din partea coloanei sonore este nevoie de o bună colaborare între animator și sunetist, o dotare tehnică minimă pentru trucaje, de timp și multă, multă imaginație

Erica NEMESCU

...Cînd mirelui i se spune împărat

Am fost întrebată cîndva dacă mă încumet să transpun în filmul animat, o poezie. Riscul fiind de a nu cădea în ilustrativism. Am răspuns că depinde de cît anume mă solicită afectiv și imaginativ poezia. Fiind vorba de una celebră, ca „Nunta Zamfirei" de George Coșbuc am ridicat mănușa. Dar fantezia fără un studiu temeinic al sensurilor poeziei, al cadrului și obiceiurilor descrise atît de frumos, risca să mă ducă spre o feerie-basm cu caracter descriptiv foarte general. Or, farmecul acestei poezii stă și în faptul că, deși construită și cu elemente feerice, ea are o profundă localizare, reprezentînd o autentică nuntă la români, ca ritual specific, simboluri, detalii. Interesîndu-mă îndeaproape asupra unor obiceiuri, am aflat, de pildă, că în unele zone ale țării, mirelui, în zilele nunții i se spune „împărat" („amu, cine-i împărat la voi în sat?") ceea ce mi-a dat cheia filmului. Nunta „împărătească". În acest sens dat de popor am gîndit-o în scenariul literar și în decupaj — și anume ca pe o metaforă plastică a bucuriei pentru cel mai important moment al vieții tinerilor, ca pe o sărbătoare a întregii obști. Sărbătoare la care participă, însuflețită, întreaga natură. Ceremonialului nupțial desfășurat într-un generos cadru natural descris de Coșbuc, i-am întregit semnificația cu o poartă maramureșană, în cadrul căreia apar mirii, tradiționala poartă de lemn încrustată cu motivul soarelui și simbolizînd trăinicia, vitalitatea familiei. Ne-a preocupat, de asemenea, împlinirea continuă a elementului real, cotidian, casnic (culesul viilor, fetele trebăluind ori țesîndu-și zestrea, bucatele specifice gospodăriei de țară) cu cel fantastic (vîntul-poștaș, piticul hazos și petrecăreț „Barbă Cot").

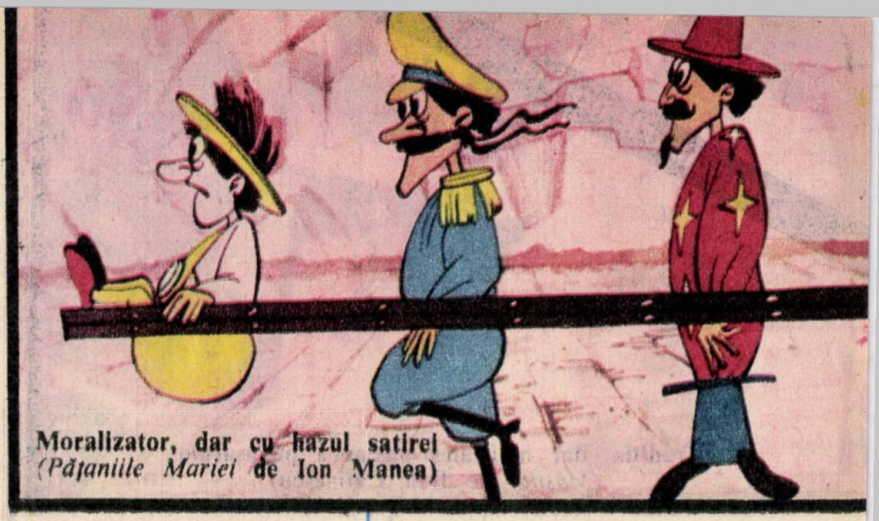
De asemenea, un loc important, ținînd seamă de specificul artei noastre populare, este elementul fantastic umanizat, dotat cu atribuții omenești — cum spuneam, vîntul care transmite răvașele-invitații de nuntă, sau florile devenind cînd clepsidre (care măsoară trecerea timpului), cînd cupele cu care ciocnesc nuntașii.

În așteptarea peițitorilor, frumoasa fată de împărat țese, brodează — după obiceiul țărăncilor ce-și pregătesc zestrea — și visează la alesul inimii, brodîndu-i chipul pe gherghef. În conturul delicat al liniilor personajelor, în grația mișcărilor mîinilor și nuntașilor, în poetica gesturilor și a culorilor, am încercat să transpunem frumusețea versurilor coșbuciene. Ca și în poezie, ciclul anotimpurilor începe cu auriul toamnei atît de bogat în rod pe aceste plaiuri (culesul viei, arămiul frunzelor), se trece la albul imaculat, visător al iernii, și apoi la izbucnirea florală a primăverii, cu generozitatea ei coloristică la sosirea alaiului de nuntași. „Nuntași din 99 de țări" care, în filmul nostru vin din numeroasele regiuni ale țării, aducînd o varietate de costume, o bogăție și o strălucire ornamentală și coloristică deosebită, care a dat multă bătaie de cap desenatorilor noștri.

Dacă în oricare film de animație, buna colaborare în cadrul unei echipe e un factor esențial, acest poem folcloric-feeric nu s-ar fi putut realiza fără o consultare creatoare, permanentă a noastră, a tuturor, pe tot parcursul realizării lui. De pildă, eu nu mi-am putut concepe linia și cromatica decorurilor, desenelor ca forme și pete de culoare în continuă mișcare, fără a le raporta la personajele principale desenate și animate de colaboratoarea mea, Mihaela Mihăeasa. Și, de asemenea, fără mișcarea ritmată a dansurilor încredințate Doinei Cionga, a mesenilor la ospățul „realizat" de Doina Vintilă, ori fără scenele de haz și culoare cu Barbă-Cot sau cu Vîntul și răvașele, aparținînd Anitei Ionescu. O echipă de animatori și plasticieni pasionați, cu concursul căreia, de ani și ani îmi astern gîndurile pe mii de celuloide.

Pornind de la liniile dulci molcome, ale dealurilor, pe care le-am desenat asemenea motivelor populare de pe scoarțe, în tonuri pastelate de pe care se disting alburile și roșurile vii, azuriurile sau auriurile sărbătorești, am încercat să redau frumusețea și bogăția armonizării costumului popular cu natura care l-a inspirat. Munca în cadrul unui colectiv presupune — cum spuneam, o stimulare reciprocă, dinspre concepție spre realizare și execuție cît mai fidelă, fără de care filmul nu-și poate căpăta pregnanța sa stilistică. Atît asistentul de regie, Renetta Atanasiu, cît și cei care „brodează cu peniță" zecile de detalii, de ornamente (Marina Tucă, Stela Costache,) cît și operatorul Olga Pîrlianu s-au străduit să redea, cît mai expresiv, ideea de sărbătoare a ochiului, a inimii.

Tatiana APAHIDEAN

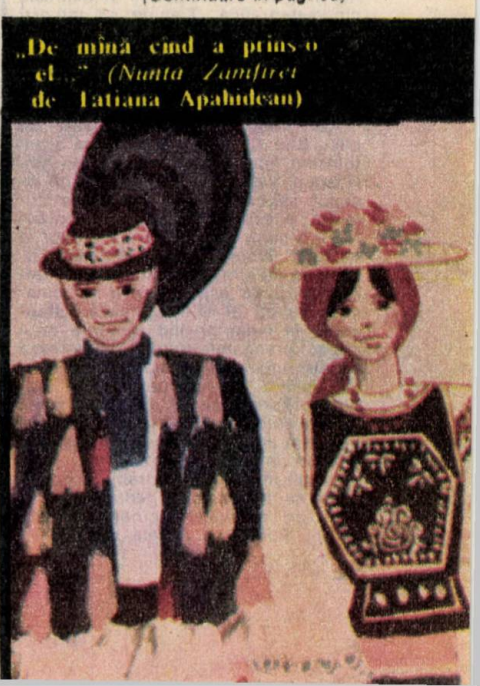


Moralizator, dar cu hazul satirei (*Păţaniile Mariei* de Ion Manea)

Și muzica „animă"

Introducerea mea în minunata lume a desenului animat — artă în care fantezia e cea mai la ea acasă — a început cu **Bobul**, un film satiric, scris cu umor de Valentin Silvestru, desenata de Isabela Petrașincu, și care m-a familiarizat cu specificul genului. Cu ceea ce înseamnă invenție muzicală la o poveste animată. „Bobul" a rodit, i-a urmat **Bagheta** (scenariul și regia Gelu Mureșan). Tema dificilă — creația dirijorală — mi-a impus noi căutări de expresie muzicală. Drept care am apelat la orga în stil baroc, instrument cu care am obținut efecte

(Continuare în pag. 92)



„De mînă cînd a prins-o el..." (*Nunta Zamfirei* de Tatiana Apahidean)

Tradiţia, dar mai ales pasiunea păpuşarului
(Măştile de Bob Călinescu)

Păpuşarul bob cu bob

Începuturile filmului de animaţie românesc sînt legate şi de activitatea lui Bob Călinescu. Venit din zona actoriei, el a adus în filmele sale cu păpuşi înţelegere pentru tipologia personajelor, pentru expresivitatea caracterelor eroilor al căror chip trebuie să aibă forţa sintetică a unei măşti teatrale. Accentuarea trăsăturilor dominante ale figurii scotea în relief cu pregnanţă caracterul şi firea fiecărei figuri. Mai tîrziu, în cîteva din filmele sale aveau să apară şi măştile de inspiraţie populară, pe care Bob Călinescu le va transforma în personaje de film-ritual al obiceiurilor noastre tradiţionale.

Se simte în filmele sale o stare de nelinişte, de permanentă căutare de noi materiale şi modalităţi de expresie cinematografică. Trebuie să intuieşti calităţile fiecărui material şi a fiecărei forme, să le sesizezi valoarea lor potenţială ascunsă. Odată descoperit, materialul urmează să fie însufleţit prin arta mişcării, adică a animaţiei.

Asemenea vechilor păpuşari de bîlci, Bob Călinescu a pornit la drum folosind figurile tradiţionale, gen Mărioara şi Vasilache. Filmele sale de început se bazau pe o naraţiune cuminte, o expunere clară a întîmplărilor şi o bună caracterizare a eroilor în acţiune. Treptat, Bob Călinescu începe să fie atras de frumuseţea materialelor şi de expresivitatea lor cinematografică. El îşi imaginează o **Rapsodie în lemn** privind ramurile unui copac, crenguţele fragile îi sugerează siluete umane şi cu ajutorul lor construieşte o candidă poveste de dragoste. Purtaţi de un cal năzdrăvan, îndrăgostiţii parcurg spaţiul fabulos de basm populat cu păsări măiestre şi cîmpuri înflorite.

Un alt moment memorabil în activitatea sa îl constituie tentativa de a găsi un echivalent cinematografic pentru Romeo şi Julieta de William Shapespeare. Forme cristalizate, de minerale transparente sau opace, de o neobişnuită expresivitate plastică devin personajele filmului, îndrăgostiţii au frumuseţea şi puritatea unui cristal transparent. Silueta lor este verticală, asemenea sentimentelor. Celelalte personaje sînt imaginate în formă de pietre cenuşii plate, opace, cu suprafaţa formei accidentată dramatic.

Din bogata creaţie a lui Bob Călinescu demn de reţinut este şi filmul **Calomnierea calomniei** inspirat din aria calomniei din „Bărbierul din Sevilla" de Rossini. De această dată el încearcă şi reuşeşte să sugereze cu ajutorul unei pete de culoare care se adună precipitat, macularea unei suprafeţe albe. Pe măsură ce tensiunea creşte, numeroasele picături se extind, se unesc şi încet, încet, murdăresc întreaga imagine, asemenea unor cuvinte calomniatoare. Reuşita filmului mai este legată şi de arta lui Bob Călinescu de a realiza o animaţie în sincron cu aria celebră ceea ce duce la o plăcută desfăşurare ritmică.

Îndrăzneala acestui regizor şi plastician a făcut ca el să nu se mulţumească cu păpuşile de formă tradiţională şi să încerce tot timpul să obţină din materiale simple, un nou fel de personaje, care sînt doar sugestii ale realităţii şi devin simpatice pe ecran prin năstruşnica lor devenire, imaginate de acest artist dăruit total artei animaţiei.

Se cuvine să amintim că la multe din filmele sale a beneficiat de colaborarea regretatului compozitor Radu Şerban. Muzica acestuia dovedea o subtilă înţelegere a universului animaţiei şi realiza o atmosferă expresivă pentru fiecare film, aducînd mereu o notă originală în tratarea temelor.

Bob Călinescu ştie să crească pe lîngă el o serie întreagă de creatori — unii au şi ajuns cu timpul regizori de film animat. Este merituos să reuşeşti să le insufli şi celorlalţi dragostea ta şi respectul faţă de o profesie minunată.

Cele peste 50 de filme realizate de acest minunat regizor şi om îl situează printre deschizătorii de drumuri în această artă a filmului de animaţie cu păpuşi.

Ion TRUICĂ

Şi muzica „anima"

(Urmare din pag. 91)

sonore originale, adecvate momentelor de inspiraţie a personajului. Pentru **Pului** de Laurenţiu Sîrbu, ecranizare după Brătescu-Voineşti, am folosit tot orga — de astădată cea clasică, mai bogată, în registre. Aceeaşi orgă pe care am folosit-o în **Moartea căprioarei** — peste care am suprapus „pianul preparat". M-am bazat aici pe o polifonie capabilă să redea dramatismul poveştii, să-i sporească intensitatea emoţională. Întîlnirea cu regizorul Laurenţiu Sîrbu — acest înzestrat autor total — a fost o întîlnire fericită. Culorile de mare expresivitate prin care el tălmăcea cunoscuta poveste, mi-au stimulat o muzică sugestivă, pentru acest film de o deosebită frumuseţe şi gingăşie, distins cu multe premii internaţionale (premiul CIDALC în Polonia, premiul II la Chicago şi altele).

O colaborare mai susţinută am realizat cu Adrian Petringenaru la cîteva filme ale sale de inspiraţie istorică: **Traian şi Decebal**, **Legenda Dochiei**. Partitura la **Traian şi Decebal** începe cu un „cor de bucium", (bucsiumul fiind pentru mine şi un instrument sentimental pentru că îmi aminteşte mult de Maramureşul în care m-am născut şi am copilărit) şi sfîrşeşte cu secvenţa refugiului dacilor în faţa „cuceritorilor lumii", culminînd cu un bocet maramureşean interpretat de soţia mea, Eva. Momentul mi-a evocat copilăria mea atît de tristă şi atît de frumoasă.

Am mai colaborat cu mult interes la originalele eseuri despre artă ale lui Adrian Petringenaru, **Principiul lanului** după o idee de Brâncuşi (film distins cu premiul ACIN), la **Concurs**, **Finala** şi **Expertiza de artă** (ultimul, fiind o ecranizare a poeziei lui Marin Sorescu film selecţionat în festivaluri prestigioase, ca cele de la Nancy şi Oberhausen) **Expertiza** ar fi putut avea drept motto cuvintele lui Picasso: „de ce vă miraţi cînd daţi de un fals, dacă totul e fals?" Un expert dotat cu o lupă extraordinară **reuşeşte să descopere că într-o galerie particulară toate tablourile sînt... false**. Cînd îndreaptă lupa spre ele, cad de pe perete. Cade, finalmente, şi proprietarul, doborît de inimă rea. O parabolă adresată, deopotrivă adulţilor şi copiilor. Chipul expertului are o expresie inocentă, deşi verdictul lui e foarte dur. Mi-am propus găsirea unui motiv muzical aparent liric care să devină foarte energic cînd personajul pronunţă verdictul. În subtext, trebuia sugerată ideea competenţei, în sensul că nu oricine poate face orice (pentru că orice, poate face oricine). Adultul se mai poate preface că s-a lăsat înşelat. Dar copilului nu-i poţi disimula nimic.

În filmele noastre să nu ajungem să animăm prostia, mai ales cînd e vorba de copii. Iată, într-adevăr, misiunea nobil-educativă a desenului animat, capabil să miste sufletele de toate vîrstele. Dacă la filmul jucat, actorii sînt cei care dau viaţă poveştii — ei şi decorurile, ambianţele realiste — muzica fiind un element indispensabil dar complementar, în filmul desenat muzica dă viaţă personajelor schiţate

din linii și culori, decorurile convenționale, simbolic figurate. Muzica face mai sensibilă o idee abstractă, îi ajută pe spectator să „descifreze" mesajul, simbolul vizual, punîndu-l într-o anume stare prielnică acestei „lecturi". Dacă filmul jucat folosește o multitudine de mijloace pentru a crea cît mai pregnant iluzia realității, desfășurînd acțiunea în concret — masa e masă, ușa e ușă (mă refer, desigur, la filmul realist, nu la cel oniric), în desenul animat primează sugestia grafică, metafora. Muzicii îi e permis, aici, zborul oricărei fantezii, modalitățile de expresie cele mai năstrușnice, care să sporească senzația de feerie. Sau, dimpotrivă, de coșmar. Mă urmărește, de mult, ideea unui film-parabolă despre spaimele, coșmarele trăite și de mine pe vremea fascismului. Amintirile mele dramatice se cer, probabil, exorcizate prin artă.

N-aș vrea să închei fără să amintesc interesanta colaborare cu graficianul Nell Cobar la o spirituală istorie a „teoriei chibritului".

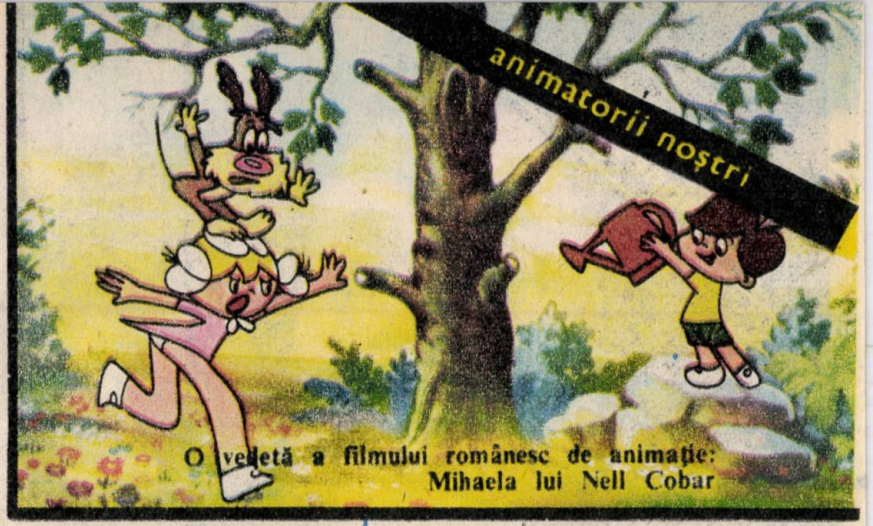
Deosebit de importantă pentru compozitor, la un desen animat, e colaborarea cu monteurul și cu inginerul de sunet. Am avut șansa de-a lucra cu specialiști minunați, ca monteuza Sonia Georgescu, alături de care zile și nopți căutam cu răbdare ceva nou, cît mai sugestiv ca efect emoțional, ori cu specialiști ai sunetelor la fel de exigenți, perfecționiști dornici de inovații. E un domeniu fascinant acesta al recreării universului sonor pentru film.

Discutînd deunăzi cu un prieten, inginer electronist, Ștefan Dumitrescu, îmi amintea că omul de azi e supraîncărcat de o mare cantitate de informație care riscă, la un moment dat, să producă accidente ale memoriei, să deregleze sistemul nervos. Ce-ar fi-zicea inginerul — ca încărcătura de informații inutile să fie „înlocuită" (respectiv alungată — prin „concurență") cu ceea ce oferă arta, cu informația artistică; ea îl poate ajuta pe contemporanul nostru grăbit să acceadă la cunoaștere prin intermediul emoțional al artei. Și s-ar putea ca și oamenilor de știință să li se deschidă astfel apetitul pentru artă. Și ce poate fi mai plăcut, economic ca timp afectat — și mai rapid ca impact emoționat, decît desenul animat? Pilulele acelea de cunoștințe oferite celor mici, printr-un fel de joc agreabil, stimulator al inteligenței, cunoașterii, în genul serialului nostru de succes **Vreau să știu**, care ar putea să-și lărgească mult sfera, cuprinzînd istoria civilizației, a științei, a artei etc. Astfel încît informații utile, idei nobile, generoase să-și facă loc cît mai repede și temeinic în sistemul de memorie umană. Să ajungă frumosul să se impună, să se generalizeze (întrucît răul își face din păcate loc și singur. Așa se și explică faptul că istoria omenirii e o istorie a războaielor și nu a păcii).

Eu văd în artă — și mai ales în acest minunat tărîm al fanteziei, visului, care e filmul animat — una din căile cele mai sigure de-a întreține speranța omenirii în bine și frumos.

Jean Paul Sartre (acest optimist incurabil) spunea în ultimele sale clipe: „Mor cu speranță". Eu aș spune: „Trebuie să trăim cu speranță".

H. MAIOROVICI



O vedetă a filmului românesc de animație: Mihaela lui Nell Cobar

Umorul este politețea observației critice

— După dumneavoastră, stimate Nell Cobar, unde se găsește „ochiul ascuns" al umoristului?

— În toate situațiile comice din natură. Umorul este observație și atitudine. Este politețea observației critice.

— Să vă întreb cîte filme, expoziții, cărți, distincții internaționale, participări...?

— Cel mai sigur mijloc de a nu spune nimic despre un om este să înșiri datele carierei, cifre, ani, premii. Datele statistice sînt inoperante, superflue, nevoinice...

— Poate ne vorbiți despre colegii dumneavoastră?

— Ar însemna să-i laud pe toți. Și cine-i vorbește de bine pe toți, nu trebuie crezut.

— Un profesionist al umorului trebuie, are chiar obligația să dea o definiție a umorului...

— În enciclopedia britanică în dreptul cuvîntului „umor" stă scris: „Cine încearcă să dea o definiție a umorului înseamnă că nu are umor". Nu este o simplă butadă. În genele omenești există simțul umorului. Unii rîd pe ascuns, se jenează, cred că rîsul „nu face frumos", alții rîd numai după ce-i aud pe vecinii lor că rîd, iar unii din orgoliu nu rîd decît la glumele lor... De la umorul bonom, generos, la cel acid, mușcător, de la umorul amabil, chiar tandru, liric, la cel mizantropic, pesimist acrișor, negru, se desfășoară o lungă gamă intermediară în care ne înscriem, vrînd-nevrînd cu toții.

— Dumneavoastră ce fel de umor nu practicați?

— Cel prea direct, fără nici un subtext, fără o trimitere, pentru că eu cred că umorul este înainte de toate o stare de spirit, un mod de a vedea lumea, un fel de a trăi. El este zîmbetul care vine din adîncuri, ca o concluzie de viață, ca o privire înțeleaptă, calmă, generoasă. O detașare de inamicul nr. 1: încordarea, crisparea, agitația. Stressul. „Gravitatea" care închistează. La Gala filmului de la Costinești, un spectator a făcut o remarcă consemnată în revista „Cinema": **„Spinii trandafirului** mi s-a părut filmul de animație cel mai proaspăt, cel mai tînăr". Aici s-ar găsi cheia unui tonus vital: să fii încredințat mereu că ai 20 de ani. V-o spune un om care a bătut 70...

— Vreți să mărturisiți o dorință neîmplinită?

— De ani și ani visez un film satiric cu subiect unic (filmele mele satirice sînt construite din pilule) care să dureze un act întreg. Și mă opresc, și mă codesc, mi se pare că am „respirația" prea scurtă, mă frămînt, temător că n-am să izbutesc.

— Dar eu știu că la debut „Mitică", primul film satiric de desen animat avea nu un act...

— Nu un act, ci două, dura 20 de minute... Nici nu știu cum de a ieșit, de s-a împlinit, dintr-o răsuflare, deschizîndu-mi ușile desenului animat. Pusesem în el toată emoția, încrederea, bucuria și... tinerețea mea ca regizor.

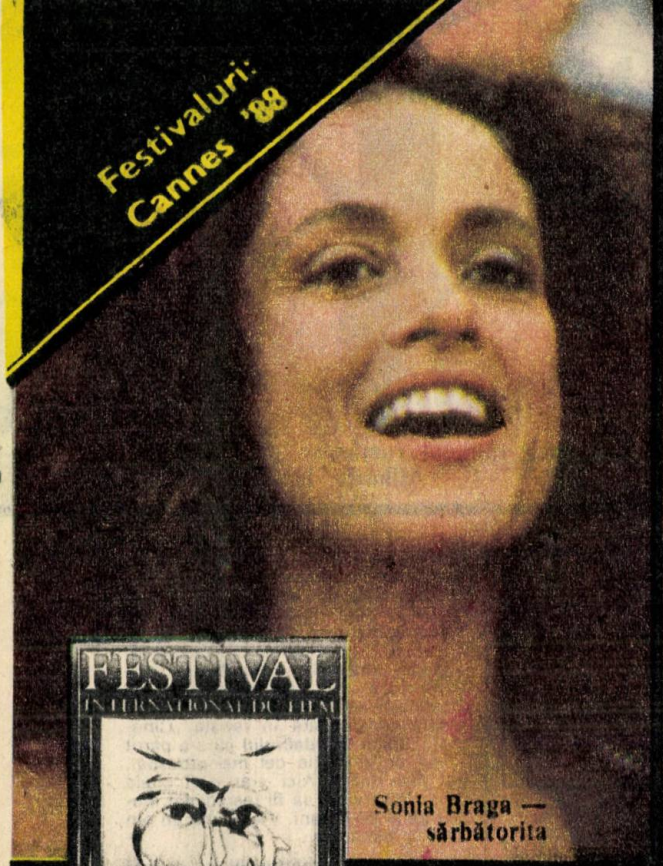
— Deci, începutul...

— Începutul ca începutul, dar parcă mai teribil te simți cînd te-ai pornit și nu-ți „cade" sfîrșitul, poanta finală. Într-o dramă, n-ai probleme: Mor pînă la urmă toți, înjunghiați, otrăviți, spînzurați, împușcați... Cade cortina și gata! Publicul udă batistele și aplaudă furtunos. Dar ce te faci cu un desen animat, o caricatură, pentru că în tot ce ține de umor, finalul e mai important decît începutul.

— Deci, pentru final, care este regula de aur?

— Din fericire, în umor, nu funcționează nici o schemă și nu există nici o regulă, nici de aur, nici de argint, nici de tinichea...

A consemnat
Ileana PERNEȘ-DĂNĂLACHE



Sonia Braga — sărbătorita

Robert Redford — redfordissim

Filmele generoşilor

Băiatul de aur

Nu-i de bon ton să rămîi multa vreme la festival. Mă refer la staruri. Chiar după ce i-a văzut, mulţimea trebuie să rămînă într-o stare de nesaţiu. În '87, Liz Taylor şi-a făcut vacanţa în împrejurimi, dar n-a pus piciorul în perimetrul fiestei decît într-o unică seară şi atunci cu o formidabilă întîrziere, firesc, prilej mai întîi de fluieraturi (de ce ne-ai făcut să te-aşteptăm atît?) apoi, adică după contemplarea noii ei splendori, prilej de aplauze, de interjecţii de alt val de fluieraturi, de aşădată admirative. Vedetele n-au timp şi chiar dacă au ele trebuie să se arate grăbite, mereu între două avioane, între două spectacole, în paranteza unei filmări întrerupte, pentru ca să la parte... etc. Cine poate să nu pună piciorul pe croazetă, cu atît mai bine. De ani şi ani intrarea celebrului Carlton este încadrată de siluetele în mărime supra-naturală a lui James Bond, dar Sean Connery, unul din interpreţii săi — se ştie — nu mai vrea să audă de faimosul agent. Succesul din **Numele trandafirului,** ecranizarea lui Annaud după Umberto Eco, i-a deschis gustul pentru „filmul serios", l-a reciclat. Nu-i singurul. „Reciclarea" e la modă în rîndul stelelor de o anume vîrstă. Rachel Welch vrea să joace roluri de „urîtă", Polanski nu mai vrea să fie regizor, ci actor de comedie. Halliyday nu mai vrea să fie cîntăreţ, ci actor de dramă, Sophia Loren scrie, Jean Luc Godard devenit consilier, a semnat un contract cu Canal Plus (cei puţin o idee-şoc pe an!). În materie de grabă, Redford a stabilit recordul primăverii. Doar şase ore pe coastă, pentru a-şi prezenta filmul în cea mai aglomerată conferinţă de presă a ediţiei. **Milagro,** filmul semnat de actor în calitate de regizor e ca şi **Departe de casă,** din categoria filmelor generoase, numai că aici fermierii expropriaţi au un plus de pitoresc pentru că ne aflăm într-o zonă populată de magia „lumii mexicane". Alţi dezmoşteniţi ai vieţii pe care băiatul de aur al Americii a venit să-i apere, să ne spună cît îi iubeşte. Nu-i iubeşte numai pe ei, iubeşte şi natura, iubeşte şi prietenia, iubeşte familia, mai ales „ideea de familie". E surîzător. E decontractat. E binevoitor, dar şi uşor plictisit de corvoada star-sistemului, care, iată, ce-i face. Acum, în loc să fie acasă, la el, în singurătatea munţilor, e azvîrlit în mijlocul hoardelor de admiratori, de fotografi, de curioşi. Asta-i regula jocului şi un gentleman ca el înţelege s-o respecte.

El Dorado

La 56 de ani, după 23 de filme, fostul ginere al lui Chaplin, Carlos Saura, „seminaristul sever", şeful „generaţiei inocente", de fapt singurul regizor exportat — nu zic exportabil — de cinematografia spaniolă, musafir aproape nelipsit al Cannes-ului prezintă în ediţia '88 **El Dorado,** un film „la care am visat de 20 de ani" („ador această poveste. Cînd am ci-

tit-o am fost fascinat de epopeea lui Lope de Aguirre, de aventura dusă pînă la absurd pentru a găsi cu orice preț o țară inexistentă...").

Acțiunea începe în 1560 la Santa Cruz, în Peru. Magnifică scenă de prolog. Soarele curbează linia orizontului și în lumina acestui răsărit fantastic, la marginea fluviului (Amazoanele) două trupuri de adolescenți cu fruntea împodobită cu pene. Unul este prințul locului, celălalt servitorul care — ca în fiecare dimineață — își îmbracă stăpînul „suflîndu-i" pe tors, pe spate, pe toată pielea o pulbere de aur. Aur! Aur! Aur! Aurul ca mit, aurul ca scop în sine, aurul, nu fanatismul dus pînă la nebunie de Aguirre este, de fapt, protagonistul acestui film atît de asemănător cu **Misiunea,** prezentat într-o ediție precedentă, vorbesc de o asemănare care se referă, mai ales, la proporții și la peisaj — natura luxuriantă, kilometri de fluviu sălbatic înconjurat de junglă, de păduri virgine, de flora carnivoră și de o faună nevăzută (șerpi, păianjeni, tot felul de gîngănii) ucigătoare. („O adevărată oroare acest imens platou în aer liber" avea să zică regizorul, deși el a găsit, după multe căutări, acest colț destinat să devină „de iad") Prin urmare, o expediție fabuloasă. Sute de oameni înarmați pînă-n dinți (nobili exaltați, mercenari, soldați animalizați de războaie sîngeroase, și, printre ei, oameni mai mult sau mai puțin normali dornici „să-și aranjeze viața"). Toți pornesc în căutarea țării de aur. El Dorado. Început entuziast. Prințul tînăr alături de frumoasa soție salută încrezător mulțimile de pe corabia-dormitor transformată curînd în corabie-cavou. Deocamdată e doar febra plecării. Încrederea că „o să revenim cu mîinile pline de aur". Mulțimea aclamă. Se dă semnalul de start, dar o corabie își frînge catargul. Lunga așteptare în umezeală a putrezit lemnul. Nu-i nimic se va pleca și cu o corabie în minus. Unde se va pleca? La confluență nu-i așteaptă nimeni, deși toate înțelegerile prevedeau... Apar frigurile. Apar sirene rău prevestitoare, apare, la început sfioasă, îndoiala. Tînărul prinț e prea tînăr și prea naiv ca să domine situația. Lope de Aguirre e acolo să-l înlocuiască, să amenințe, să taie în carne vie. Satele indienilor sînt incendiate. Caii sînt înecați în bălți apărute din senin. Terra incognita? În burta unui pește se găsește o jumătate dintr-o monedă de aur avînd ca efigie chipul Fecioarei. Va să zică nu-i incognita. Unde-i El Dorado? Cîmpul se umple de cadavrele băștinașilor, dar și de leșurile înveline în armuri ale cuceritorilor. „Vrea cineva să se întoarcă? — Da!" Cîteva mîini se ridică. În minutele următoare slabii vor fi executați. Boală. Oboseală. Reptile veninoase. Atacul scorpionilor. Tobele amenințătoare dincolo de un sat socotit mort. Corolele de pene ale indienilor ieșiți ca din pămînt. Degeaba! E prea tîrziu ca să renunți la un vis. El Dorado!

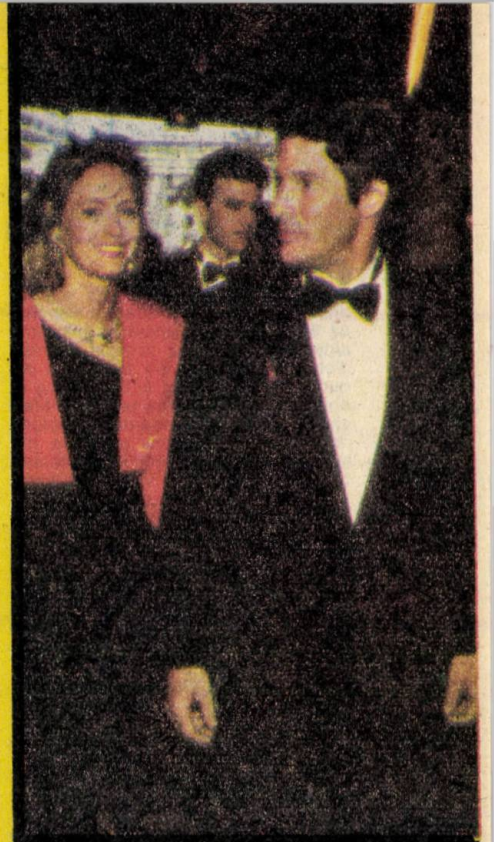
Desigur, un mare, tumultuos spectacol. Împotriva voinței regizorului mașinăria pusă de el în funcțiune e prea copleșitoare ca să nu pună în umbră ceea ce el ar fi vrut să situeze în prim plan: conflictul sufletesc. Nu s-ar putea spune că el nu există grosso modo mai puțin în lupta fratricidă dintre personaje, mai mult în personajul colectiv. Ce vor acești conchistadori? De ce și-au părăsit casele, soțiile, copiii? Ce caută ei pe pămînturile altora considerate de ei — cu ce drept? — Țara Făgăduinței. A unei făgăduințe făcute lor de cine?

După ce răspunde la multele și cam agasantele întrebări legate de deviz, bugete și alte cestiuni contabilicești, Saura își întoarce fața către punctul de foc al filmului. — Da! Noi, spaniolii avem azi „une mauvaise conscience". Pînă acum toate aceste expediții erau prezentate ca acte de eliberare, de răspîndirea unei religii superioare. Ca export de civilizație. Pentru ce ne-am arogat acest drept? De ce secole de-a rîndul ne-am socotit „patria-mamă" a Americii Latine? Sper că filmul meu sugerează „complexul eliberatorului".

Da, răspund eu, sugerează.

Departe de casă

Richard Gere este — alături de Kevin Anderson — eroul filmului semnat de Gary Sinise **Miles from home.** Să traducem: **Departe de casă.** Acțiunea se petrece într-o mică localitate și începe în '59, în timpul vizitei lui Hrusciov adus să vadă cu ochii proprii cît de mare este știuletul într-o fermă model. Flatat de vizita celebrului musafir, fermierul se fotografiază încîntat alături de oaspete. În poză, neînțelegînd nimic din marea vînzoleală, doi băieței care vor fi, cum ziceam, eroii filmului care se petrece „azi", adică după ce întreprinzătorul tată s-a prăpădit, iar fiii nu numai că nu-i pot egala fulminantele recorduri agricole, dar se trezesc — alte timpuri! — în faliment total. Dar cum să-ți vinzi ferma natală, cum să scoți la licitație vechiul balansoar, cum să te desparți de cîmpul acoperit de o pădure de porumb care ascunde și pe cal și pe călăreț? Există și soluția de a te împotrivi sechestrului, băncii... Este soluția disperării. Junii dau foc la casă, dau foc la recoltă, alungă vacile și lasă flăcările să cuprindă grajdul, fură o mașină, încep să haiducească prin regiune, prădînd banca omnipotentă, urmăriți de polițiști, ascunși de fermieri solidari. O fată de avocat se îndrăgostește de cel mai tînăr și-i aduce pe cărările legalității. Celălalt, interpretat de Gere, va rămîne să lupte singur în războiul împotriva unui întreg mecanism care duce — se spune răspicat — „nu numai la prăbușirea unei ferme, ci a unei întregi clase de mijloc". Richard Gere mărturisește că „a plîns" cînd a citit scenariul, dar actorul — se știe — este un mare sufletist care s-a dăruit și se dăruiește multor cauze ale inimii. Filmul e departe de a fi o capodoperă, ca și **Milagro,** este „un film generos", adică exact acel tip de film pe care gazetarii la modă îl ironizează: „Redford a rezolvat cultura fasolei, dar cultura porumbului, cu toate eforturile lui Gere, rămîne serios amenințată".



Richard Gere, dar nu în rolul din „Departe de casă". Altă goană după aur sau „El Dorado" de Saura

Camera d'or

Citesc într-un număr de toamnă tîrzie al unei reviste apărută departe, că **Salut, Bombay** lansat pe piața occidentală pentru că primise Camera d'or entuziasmează pe franțuji și mă bucur din tot sufletul și nu-mi vine să cred că e posibilă atîta telepatie. Marylène Dagouat, autoarea articolului îmi transcrie nu numai gîndurile, dar și frazele. „Mizeria fără mizerabilism" zice ea în paginile ei veline. Cu exact aceste cuvinte (sper că nu par c-aș vrea „să mă pun în fason") am apărat, ba chiar am militat, în juriul Camerei d'or din care am avut bucuria să fac parte, în mai, la festival. Danièlle Delorme, prezidenta, mi-a fost de la bun început alături. După cîteva ore de dezbatere, ca aproape de fiecare dată, în sită rămăseseră doi premiabili. Acum, filmul unei indiene de 31 de ani, cu studii multe și cîteva documentare la activ, **Salut, Bombay** și **Domani a casa** filmul unei alte debutante scăpărătoare, învățate, film de epocă, dar o epocă tratată ca o parabolă despre prezent cu toate ale lui: feminism, terorism, liber schimbism și cîte altele.

Pe cine iubești mai mult, pe mama sau pe tata? Unei astfel de întrebări puse de adulți idioți trebuia, de fapt, să-i răspundem noi, juriul, atunci, căci amîndouă filmele erau grozave, dar ca în orice zonă în care fiecare produs e unicat, „comparaison n'est pas raison" trebuia deci să alegem între tandrețea inteligentă a unei lumi de oropsiți reali, veseli, înzestrați cu un formidabil instinct de supraviețuire și jerba de idei scăpărătoare, erudită a unui univers de simboluri, de aluzii cărturărești.

Care-i mai bun? Întrebare grotescă. Nu s-a inventat balanța care să cîntărească unicatele. În lipsa oricărui etalon, cred eu, trebuie ascultată inima și inima mea a votat pentru **Salut, Bombay** și m-am bătut pentru Mira Nair ca pentru o soră genială. Atunci, în sufla domnului Vioț de la Carlton habar n-aveam cum arată la față, ce vîrstă are și ce bătălie a trebuit să dea realizatoarea pentru acest film despre care acum, iată, citesc că e triumful ruperii cu o tradiție sclerozată, un triumf obținut dificil căci nu-i ușor să refuzi studiourile producătorului indigen, să te instalezi în Kamathipura, cel mai fierbinte cartier al unui oraș în care privilegiștea sărăciei îmbolnăvește, la propriu, orice european. O, nu! Habar n-aveți zice Mira Nair, ce viață vivabilă pot să ducă acești oameni care dorm pe trotuare, acești puști pierduți într-o metropolă. Ei, puștii, își cîștigă existența cu geniu, amestecîndu-se în furnicar, strecurîndu-se printre picioarele traficanților. Totul — și riturile din cimitire și ceremonialele caselor de toleranță și gara și podurile sub care se ascund negustorii de droguri — au fost filmate „la fața locului". Hoinarii, orfanii, micii vînzători de haine vechi, copiii străzii, sînt cu adevărat ai străzii, culeși adică de regizoare de pe stradă și învățați de-a lungul a cîteva săptămîni „să joace", așa cum, de-a lungul aceluiași interval actorii profesioniști au fost dezvățați să joace.

Notați numele acestei tinere navetiste între New York și Bombay. O cheamă Mira Nair. O să mai auziți de ea.

Cine e Arletty?

În '88 mai puțină nostalgie decît anii trecuți cînd festivitatea era umbrită, doar la un colț, e drept, de sinuciderea unui idol (Dalida) sau de moartea unei zeițe (Rita Hayworth). Cannes '88 a păstrat, totuși, cîteva momente de reculegere pentru alți dispăruți și, mai ales, pentru Grace Kelly, ani și ani princiara vecină de la Monaco. Legenda Cenușăresei (care era departe de a fi cenușăreasă) aleasă de Prinț e inepuizabilă și lucrativă. Numere speciale, albume „de familie" tipărite în tiraje „de masă" — ea cu Hitch, ea cu Gary Cooper, ea cu Bing Crosby, ea la „primul sărut" (14 ani). În amintirea lui Grace, dar nu numai, filicele, Caroline și Stéphanie sînt invitate și — mai ales — comentate și pozate: prima în proaspătul rol de mamă model, cea de-a doua în alt tip de rol: eroină de povești excentrice, cîntăreață, inovatoare în materie de costume de baie și cîte și mai cîte.

Adevărata regină a remake-ului e însă absentă. Ea nu făcea parte din almanahul de la Gotha. E fiica unui miner din Auvergne și a unei spălătorese. Și-a început cariera într-o uzină de obuze (ucenică, desigur), a fost descoperită, ca întotdeauna din întîmplare și a lucrat ca manechin la casa celebrului Poiret, a continuat („un domn m-a remarcat pe stradă"), cîntînd „cuplete stupide" sau făcînd „figurație inteligentă" iar acum, după o legendară traversare a Parnasului s-a instalat într-un modest apartament unde „totul este alb". E vorba, poate s-a înțeles, de Arletty. La 15 mai a împlinit 90 de ani, prilej pentru expoziții, retrospective, interviuri în exclusivitate, (începuturile actoricești girate de Marcel Achard — „Arletty e genială. Pur și simplu genială"; „o prezență magică" care-i făcea să cadă în extaz pe Francois Mauriac": „Ah, această Giocondă!..." întîmplări din culisele unor filme ca „Les visiteurs du soir", „Les enfants du Paradis", și foarte multe amintiri de pe vremea „adevăraților monștri sacri" (Raimu, Fernandel, Michel Simon"). Printre aceștia ea strălucea inegalabilă, împovărată de daruri, simplitate, noblețe, „prezență", „fantezie populară".

De la sfîrșitul anilor '60 e oarbă. Asta n-a împiedicat-o să-și scrie memoriile, dar nu i-a mai permis să apară acolo unde era atît de mult așteptată, pe Coastă. Festivalul a sărbătorit-o în contumacie. Un moment de melancolie. Cîteva fraze tandre. Un set de fotografii. În fața lui o puștoaică întreabă altă puștoaică: „do you know Arletty?" — „I don't!"

Ecaterina OPROIU

Statul major al „Camerei de aur": **Danièlle Delorme (președintele juriului), Ecaterina Oproiu, Bernard Jubard, Jacques Champreux, Chantal Calafato, Carlos Avellar, David Streiff, Jean-Loup Passek**

Încotro se îndreaptă gustul spectatorului?

A încerca să determini cu o minimă rigoare evoluția și coordonatele gustului public în materie de cinematografie înseamnă a intra, din plin, în domeniul aleatoriului.

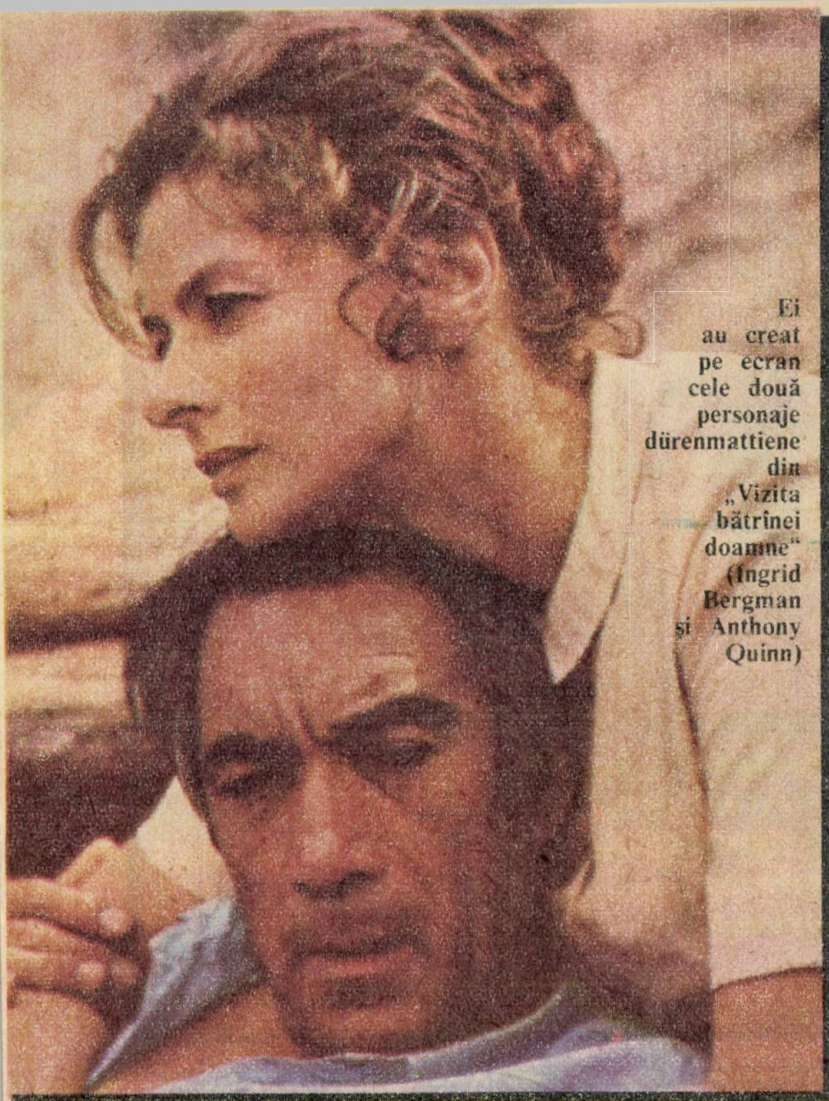
Și aceasta, deși o evoluție (sinuoasă, desigur) a acestui gust este un fenomen indiscutabil, de o elementară evidență. Dificultatea constă în aceea că faptele pe care le sesizăm empiric: de pildă, că există diferențe notabile între gustul publicului din anii '30 (ca să alegem o perioadă de vîrf a creației și difuzării artei cinematografice) și cel care caracterizează anii '50 sau cel din zilele noastre, — sînt totuși fapte care se lasă foarte greu cuprinse într-o schemă operațională. Se observă imediat că tendințe diferite și, uneori, contradictorii coexistă, că raporturile dintre evoluția creației (mai exact problemele pe care și le pun și încearcă să le rezolve creatorii) și modul în care se desfășoară recepția în masele de spectatori sînt întortocheate, că însăși vastitatea publicului cinematografic (în comparație, bineînțeles, cu publicul altor arte) facilitează o extremă diversitate de opinii și preferințe, îngreunînd la maximum fixarea unor permanențe.

Gustul personal, ca și gustul colectiv, modelat de contextul social-istoric

Evoluția gustului cinematografic

În general, evoluția gustului cinematografic apare determinată de două direcții fundamentale: una este cea a dezvoltării generale a gustului în materie de artă (sau, mai larg, în materie de cultură, de comportamente, de interese, preferințe, rezistențe sau inhibiții, în întreg domeniul activităților și preocupărilor spirituale), cealaltă este cea a evoluției specifice a gustului cinematografic.

Prima direcție este condiționată, într-o măsură hotărîtoare, de contextul social-istoric, de impactul proceselor istorice de lungă durată și al evenimentelor cruciale, de influența fenomenelor de aculturație și de implantarea unor tehnici noi; a doua pornește de la felul în care contactul în timp cu creațiile cinematografice modelează, direct sau indirect, conștiințele spectatorilor, impun preferințe, deprinderi, trezesc ecouri favorabile sau nu, se cristalizează în unele mituri, cu rezistență îndelungată, conturează ceea ce am putea numi orizontul de așteptare specific acestui domeniu. E evident, de pildă, că asupra filmelor anilor '30, dar și asupra gusturilor publicului cinefil din aceiași ani, și-au pus, deopotrivă, pecetea, pe de o parte, atmosfera creată de profunda criză economică („marea depresiune") care zguduia lumea și ascensiunea amenințătoare — și, pentru mulți, irezistibilă — a fascismului și evaziunea într-o lumea care se apăra iluzoriu de furtună întorcînd spatele realului (**realismul magic** francez, **comedia sofisticată** americană, **opereta** vieneză etc etc.) în care rar pătrundeau ecourile înceţoşate ale



Ei au creat pe ecran cele două personaje dürenmattiene din „Vizita bătrînei doamne" (Ingrid Bergman și Anthony Quinn)

unei neliniști premonitorii. De exemplu, avem pe de o parte filme cum sînt **Iluzia cea mare** a lui Renoir sau **Furia** lui Fritz Lang sau, într-o măsură, cele din care răzbate spaima, cîteodată admirativă, față de izbucnirea violenței neîngrădite (e vremea celebrelor filme americane „cu gangsteri"); iar, pe de altă parte, tradițiile și ticurile cinematografului însuși (star-system-ul moștenit din deceniul anterior, bucuria copilăroasă a descoperirii nemaipomenitelor posibilități ale cinematografului sonor etc.). Confruntări, suprapuneri și opoziții asemănătoare caracterizează toate perioadele inclusiv, bineînțeles, și vremea noastră.

Actualmente, peste această confruntare tradițională se suprapune și o alta. S-a spus, și pe bună dreptate, că în anii noștri, datorită presiunii crescînde a mijloacelor de comunicare de masă („mass-media"), ca și altor procese de massificare a unor largi sectoare ale difuzării și recepționării culturale se manifestă o puternică tendință de omogenizare a universului cultural (sau, cel puțin, a unor ample zone ale sale). Televiziunea, în special, aduce în fața acelorași ecrane și în fața acelorași programe oameni de cele mai diverse condiții sociale și intelectuale, de cele mai diferite nivele spirituale. E un fenomen nou, de neconceput cu secole în urmă sau măcar acum cincizeci de ani. Această tendință de omogenizare a consumului cultural a fost inclusă de MacLuhan în definirea a ceea ce el numea, cu o formulă devenită emblematică, „satul global" în care sînt cuprinși toți robii de bunăvoie ai puterii audio-vizuale. În același timp, astăzi, tendinței spre omogenizare i se opune tot mai acut o altă tendință, de asemenea profund caracteristică contemporaneității, și anume tendința spre fragmentarea publicului; a devenit o banalitate să recunoaștem că astăzi nu mai există un public, ci o sumedenie de publicuri, avînd fiecare caracteristicile, preferințele, refuzurile

Din ce în ce mai des, ficțiunea reconstituie faptul real (Rupert Everett, Ornella Muti, Anthony Delon în *Cronica unei morți anunțate* de Francesco Rosi)